II-65.522

POPOVICI

MARIN PREDA

timpul dialogului

Cartea românească

BCU CLUJ/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „EMINESCU" IAȘI
LITERE
II-65.522

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VASILE POPOVICI

MARIN PREDA — TIMPUL DIALOGULUI

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II-65.522

VASILE POPOVICI

MARIN PREDA - TIMPUL DIALOGULUI

732079
B.C.U. IASI

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1983

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta de *Otto Necşoiu*

Ado
B. C. U. „M. EMINESCU" IAŞI
LITERE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lui K.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Orice mare operă de artă e destul de greu accesibilă. Cititorul care o crede lesnicioasă n-a știut să pătrundă în miezul ei. Acest miez misterios n-are cîtuși de puțin nevoie de obscuritate ca să fie apărat de o apropiere prea obraznică; lumina îi ajunge tot atît de bine. Maxima lumină, cum se întîmplă adesea, (...) este, pentru apărarea unei opere, cea mai amăgitoare centură; îți vine să te îndoiești că poate fi ceva tainic acolo; ți se pare că dai, de la început, de fund."

André Gide, **Jurnal**

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Obiectul acestei cărți îl formează o singură parte din opera lui Marin Preda — ceea ce numim *opera de tinerețe*. Opera de tinerețe?! Iată un lucru care poate să trezească nedumeriri; în primul rînd, fiindcă, așa cum s-a mai observat, încă de la prima povestire, Marin Preda se dovedește a fi, retrospectiv, marele scriitor, stăpîn pe întreaga știință a scrisului său, și deci nu putem găsi aici de fapt o tinerețe a scriitorului, urmată de „maturizarea" lui; apoi, fiindcă, în ordinea timpului, cel de-al doilea volum al *Moromeților*, la care limităm opera de tinerețe, a fost scris după *Risipitorii*, romanul unei alte perioade; în sfîrșit, fiindcă în 1967, anul apariției *Moromeților*, vol. II, scriitorul avea deja 45 de ani!

Se înțelege atunci că nu la tinerețea biologică ne referim și nici la tinerețea scriitorului, ca timp al „ucenicie", ci la o anume *stare de creație*, la care participă — în măsură diferită totuși — povestirile *Întîlnirea din pămînturi, Desfășurarea, Moromeții I, Ferestre întunecate, Îndrăzneala, Moromeții II... Același univers romanesc* — rural, să-i zicem — e în toate, pe toate le animă *un unic spirit* și *o unică tehnică narativă* și, în plus, *sentimentul comun al depărtării* de lumea lor, lumea lui Ilie Moromete, le impregnează deopotrivă tonalitatea. La baza stării de creație, care este *a scriitorului în contact cu tinerețea sa*, regăsim nostalgia secretă a acelui timp pierdut pe care numai *actul de a scrie* îl mai poate recupe-

ra : rolul lui este de a obiectiva nu amintirile unei vîrste, ci — după cum spune Marin Preda — niște obsesii, obsesii de care el însuși nu este conștient pînă la capăt. Din activitatea lor subterană se va naște o operă de o exemplară claritate la suprafață, dar cu o bogată mișcare și existență inaparente, pe care eseul nostru intenționează să le pună parțial în lumină.

Dialectica textului și a subtextului, fundamentalul lor dialog nu sînt cercetate în aceste pagini nici *exhaustiv* — dealtfel, cum ar putea fi realizat un astfel de proiect ?! — și nici într-un mod *„științific"*. Mărturisim că multe rînduri au la baza lor regretul de a nu fi fost scrise într-un limbaj specializat, fiindcă adesea problemele puse de operă păreau să ceară în mod „firesc" un astfel de limbaj ; ...regretul nostru, se înțelege, acoperea o iluzie. Opțiunea pentru un discurs critic nu numai conceptual, ci și metaforic, nu este — sîntem acum conștienți de acest lucru — o opțiune formală : doar pe această cale ne-am putut apropia — sau am putut fi apropiați — de zone ale operei, străine teoriei și teoretizărilor. Iar dacă există o teorie în cele ce urmează, ea a rămas, așa cum se cuvenea să rămînă într-un eseu *despre* opera unui scriitor, în planul al doilea, ocultată de o iubire ce și-a căutat propria voce : iubirea criticului față de obiectul și subiectul cărții sale — opera de tinerețe a lui Marin Preda.

CAPITOLUL I

IMAGINEA ASCUNSĂ

„Există, atunci cînd scriem o carte, momente cînd vin spre noi tot felul de lucruri care se potrivesc cu ce dorim să facem, vin aproape fără să le căutăm. E un moment misterios și e cel mai fericit pentru scriitor: toate elementele de care are nevoie pentru compoziția sa le găsește fără să le caute, ca și cînd s-ar fi înțeles între ele anume forțe și evenimente, să-l ajute. Alteori, chinul de care se vorbește în creație există, și el se naște din pricină că, spre surpriza și furia noastră, asemenea elemente nu apar, nu vin și nu putem scrie fără ele. Rămîn departe de noi, rămîn fără nume."

Marin Preda (în Florin MUGUR,
Convorbiri cu Marin Preda)

„Fie că remarcăm imediat, sau mai tîrziu, sau deloc: ce se ascunde este prezent, și anume, fiindcă ne atrage. Iar ce ne atrage ne-a oferit deja intrarea."

Martin HEIDEGGER, **Eseuri și conferințe**

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Există în cel de-al doilea volum al *Morometilor* un personaj ciudat, a cărui scurtă trecere prin paginile cărții nu pare să lase urme : un episod fără prea mare importanță, am putea spune. În țesătura realistă a romanului, personajul acesta este o prezență insolită. Ne referim la bărbatul surorii mai mari a lui Niculae, *Sandu*. Poziția sa secundară este accentuată și mai mult prin tehnica de prezentare folosită de Marin Preda. Sandu nu vorbește niciodată în mod direct : cuvintele sale, aduse parcă dintr-o zare îndepărtată, dinainte pierdută pentru lumea cărții și a cititorului, se aud doar estompat, prin vocea naratorului și a lui Niculae. Personajul posedă o neobișnuită știință : își anunță singur moartea, îi presimte venirea și o *spune* într-un moment în care supraviețuirea sa părea o certitudine : scăpase din război și revenise aproape teafăr în sat, era proaspăt însurat și, mai ales, ferit de primejdii. Totuși, tocmai acum, Sandu își *prezice* sfîrșitul.

De ce ne-am oprit cu tot dinadinsul la acest personaj pe care, *după prima lectură*, îl uităm cu siguranță ? Sînt la mijloc două rațiuni de natură diferită : dificultatea noastră de a integra, într-un fel sau altul, această apariție stranie în contextul *Morometilor*, cu atît mai mult cu cît cunoaștem grija *mărturisită* a autorului de a evita orice element de prisos din creația sa :

„...limpiditatea și transparența stilului și absența unei gesticulații haotice a gîndirii (care dau la un moment dat cititorului senzația că nu mai citește o carte, ci mestecă în gură cîlți amestecați cu sacîz, cum se întîmplă cu multe romane analitice care apar) sînt pentru mine dovada incontestabilă a talentului...". *(Imposibila întoarcere)*

Acesta este primul motiv, care ne-a condus de altfel la cel de-al doilea : însușirea de a *prezice* a lui Sandu. Ea are, credem, un sens mai larg, căci prin această însușire personajul devine emblemă pentru *un procedeu al stilului* lui Preda, frecvent folosit, deci definitoriu pentru arta sa : îl vom numi vag *imaginea ascunsă*.

Să luăm, pentru început, situația cea mai simplă, dar, în același timp, cea mai paradoxală : atunci cînd *imaginea ascunsă* este atît de evidentă încît scapă tocmai evidenței.

LECȚIA PRIVIRII. Volumul de povestiri *Întîlnirea din pămînturi* — una dintre capodoperile recunoscute ale marelui prozator, dar, cu cîteva excepții, necercetată de o privire critică pătrunzătoare — începe printr-o scurtă nuvelă scrisă la persoana întîi, *În ceață*. Este vremea treieratului. Un țăran Ilie Resteu, cel care este și naratorul, are un moment de revoltă împotriva tuturor, generat de nedreptatea ce i se face : nimeni *nu observă* că, sus pe batoză, acolo unde este cel mai greu de muncit, unul dintre oameni, țăranul cu pricina, nu a fost de mult schimbat. Și culmea : ceața acestuia a terminat cu treieratul, dar, nici acum, ajutorul așteptat nu vine. În plus, șeful cetei este chiar dușmanul lui, ales în mod inexplicabil de către ceilalți, deveniți dintr-odată *orbi*. Timpul nuvelei se suprapune perfect timpului povestirii, căci textul în întregime a luat naștere din strigătul indignat al celui nedreptățit adresat unei mulțimi tăcute și vinovate.

Personajele și noi, cititorii, asistăm deopotrivă surprinși în fața unei izbucniri care se consumă în mod

egal pentru fiecare. Așadar, nuvela se identifică unei jumătăți de dialog, mai precis părții ei interogatoare, deoarece sîntem puși în fața unei întrebări mereu reluate, amplificate, demonstrate — căci și o întrebare se cere demonstrată și anume asupra rostului ei : *cum este posibil să nu vedeți ceea ce era atît de limpede?* Numind întrebarea, am numit și „motivul" central al acestei povestiri : *vederea.*

Într-adevăr, lumea a fost atinsă de o curioasă cecitate, deși chiar sub ochii ei s-au petrecut toate. Problema nu este că oamenii *nu vor să vadă*, ci că *nu pot să vadă*. Chiar și pentru acest lucru atît de simplu și confortabil cum este *vederea* să ai nevoie de un întreg discurs, de o întreagă pledoarie? Să nu fie oare suficient să deschizi ochii pentru ca totul să se dezvăluie deodată privirii tale suveran așezate în mijlocul lucrurilor? Ce lipsește ochiului ca, atunci cînd se uită, să și vadă?

Răspunsul la întrebările de mai sus îl vom încerca mai tîrziu. Pentru început să ne oprim asupra frecvenței neașteptate a acestei imagini „ascunse" în locul cel mai puțin previzibil : la suprafața rîndurilor, acolo unde, deși ar fi trebuit să se detașeze din textura nuvelei, imaginea devine invizibilă, recuperată doar, cu stupoare, în urma unor relecturi obstinate.

Nuvela începe, amintim, prin fraza : „*Uitați-vă* la el, sări-i-ar bolboșile ochilor!" *(s.n.)* Din capul locului, motivul *vederii* se conturează pregnant, nu numai prin poziția privilegiată în actul lecturii, dar și prin forța ce proiectează și impune cuvîntul, devenit *ex abrupto* poruncă, acțiune și armă.

La o sumară numărătoare, tot ceea ce ține de *privire* și *ochi* revine în limitele înguste ale textului (în total zece pagini) de mai mult de șaptezeci de ori. Argumentul n-ar avea nici o valabilitate dacă „amănuntul" ar fi lipsit de sens. Or, dimpotrivă, această paradigmă generează prin tenacitatea și structura ei o seamă de reflecții extrem de importante pentru înțelegerea prozei lui M. Preda, precum și pentru conturarea mai precisă a unei poetici a realismului.

Ce dorește, de fapt, cel ce vorbește cu atîta furie în nuvela *În ceată ?*

> „*Vedeți* aria asta unde treieră atîta lume ? Cu voi toți mă bat, cu toată aria ! Muncesc de două zile pentru voi și nici unul *nu vede*. Să vă spui eu : în timpul treieratului, să mă fi dat jos de pe batoză și să fi pus umărul dedesubtul ei, așa bine ! Să fi dat-o cu cracile în sus. Abia *ați fi băgat de seamă : «Ia te uită*, mă, al dracului, a răsturnat mașina»“ *(s.n.)*

Întîi de toate, el cere *să fie văzut*. Cuvîntul are tocmai o astfel de putere : să pună în lumină. Mai bine decît noi cei care credem că limbajul reprezintă, Ilie Resteu, țăranul, știe că, sub diferitele lui forme, limbajul *impune* o prezență, o aduce în lumea lucrurilor care *există*. Rînd pe rînd, cuvîntul poruncește, spune, întreabă, sfătuiește, amenință... Poruncind, amenințînd și întrebînd, vorbitorul își pregătește interlocutorii pentru *a auzi* (fiecare act al receptării are nevoie, după cum se vede, de o pregătire a lui care să așeze partenerii dialogului nu numai în mijlocul unui univers comun, dar și în locul de unde curgerea lucrurilor să fie sesizată cu precizie). Din momentul în care atenția a fost obținută, povestea poate să înceapă. Ea este simplă și elocventă : șeful cetei i-a ucis copila, i-a pretins pe deasupra plata unui animal și, acum, peste toate celelalte, l-a lăsat zile întregi să lucreze singur pentru toată ceata și, mai mult, a chemat, pe socoteala muncii lui, să fie adus la treierat și grîul popii. Ce a fost se revarsă în ce este. Prezentul pașnic și netulburat de nimic ascunde în el o lume plină de tensiune, o lume clocotitoare și totuși nebănuită de nimeni. Chiar atunci cînd totul părea să fie normal și bine înșurubat în marginile știute, de undeva izbucnește un glas năprasnic : „Uitați-vă la el...“, iar glasul cere mulțimii să privească parcă pentru prima oară :

> „*Uitați-vă* la mine, care are curaj“ „... *vezi* dealul ăsta al nostru de lîngă sat.“ *(s.n.)*

A se uita nu înseamnă însă și *a vedea*. Oamenii *se uită*, dar *nu bagă de seamă*, *nu văd*, pentru că *nu știu*:

> „*Vă uitați* la mine și nu înțelegeți nimic, dar *vă uitați* ca la un smintit care și-a luat cîmpii..." „Voi *n-ați văzut* nimic, *nu știați* nimic." „*M-ați văzut* vreunul că n-am treierat? Păi de unde *să știți* voi rîndul la atîția oameni?" *(s.n.)*

Să mergem mai departe pe firul opoziției dintre *a se uita* și *a vedea*. Deși în context cele două cuvinte sînt net diferențiate, ele se presupun, căci realizarea unui *(a vedea)* depinde de realizarea celuilalt *(a se uita)*. In timp ce a *se uita* este un act tăcut, *a vedea* are de partea lui *vorbirea*:

> „Am lăsat furca, am pus mîna pe un par și m-am luat după Beleagă. M-am opintit odată și am azvîrlit parul drept după el, să-l deșel. *Vă uitați după* el, *și tăceați*... *Fugea* cît era de bătrîn printre șiri în loc să stea aici, *să-l vadă* toți și *să vorbească*." „A fost un șarpe aici și *v-ați uitat* la el și *tăceți din gură*." *(s.n.)*

Numai cel care știe și înțelege poate să vadă și, dintre toți, singurul martor al lumii este chiar *cel ce vorbește*. *Doar* el vede sub aparențe umane șarpele, *doar* el îl vede pe Beleagă (șeful cetei) c-o ia spre sat, ceea ce înseamnă că, dincolo de aparențe, el *citește o intenție*, *doar* el vede forfota cetei și e în stare să-i priceapă sensul.

Cuvîntul lui aduce tuturor vederea. Prin cuvînt, *a fi* devine *a exista*. Limbajul este o formă de *exhibare*, de aducere a lumii în lumina prezenței.

> „Tu spui, Pațanghele, că trebuia să vă spun vouă, dar ce să vă mai spun? Toată ziua am stat ieri sus... Mă *vedeai* de la o poștă, dar *nu* mă *vedeai*, trebuia să mă fi dat jos, să-mi fi desfăcut brîul și s-o fi luat la goană printre

șire, *urlînd :* «Băăă ! *Uitați-vă* la mine. *Uitați-vă că muncesc !*» *(s.n.)*

Analiza poate continua încă pe calea simbolului (mitic și psihanalitic) : smulgerea ochilor, uciderea șarpelui, moartea copilei după ce își pierde vederea :

> „Pe urmă văd că începe *să închidă ochii,* ca și cînd ar fi usturat-o, și-i cade felia din mînă... Am întins-o pe prispă, dar n-a durat mult. *N-am mai văzut...* i se îngălbenise tot trupul ca o turtă de ceară... S-a stins repede ; își ridicase mîinile în sus și se zbătea *cu ochii dați peste cap" (s.n.)*

Pe noi ne interesează doar implicațiile poetice ale paradigmei *vederii* și, în primul rînd, desigur, relațiile ei cu *limbajul.* Să punem iarăși întrebarea : ce lipsește ochiului ca, atunci cînd se uită, să și vadă ? Răspunsul a fost dat : îi lipsește *cuvîntul,* prin care *a ști* devine posibil. Nu este greu să ne dăm seama că odată cu aceasta un raport cauzal, pe care-l credeam dintotdeauna bine stabilit, se modifică fundamental : *nu vedem pentru ca să știm, ci vedem numai ceea ce știm.*

Prin cuvînt, lumea se naște pentru noi. Deodată, se dovedește că în cîmpul care părea egal desfășurat în fața privirii noastre se află spații oarbe, ascunse vederii neștiutoare, că, înainte de a fi deschis afară, ochiul trebuie să se răsfrîngă înăuntru. Contemplarea lumii e posibilă într-un mod indirect : prin contemplarea cuvîntului. Iluzia realismului — despre care, de la Jakobson încoace, a început să se vorbească — este de a crea impresia că limbajul operei este un bun care îți aparține dintotdeauna. Mai precis, *capcana realismului* este de a construi *pe nesimțite* un univers care, la sfîrșitul lecturii, devine bunul cititorului : se comite astfel un transfer de proprietate, o fraudă involuntară. În fapt, orice capodoperă ne modifică privirea asupra realității, dar specificul realismului este, printre altele, de a o face *cu discreție.*

Cînd nu s-a văzut în realism, în mod grosolan, o copie a datului exterior sau a „vieții psihologice" — neapărat „bogate" și „fremătătoare" — s-a încercat impunerea perspectivismului și s-a spus atunci : proza realistă nu copiază, ci oferă tot o realitate, cea pe care o știm, doar că dintr-un alt unghi, modalizată. S-a căutat, dincolo de „obiectivitatea" naratorului, „subiectivitatea" autorului, și amprentele ei au fost declarate dovezi sigure ale „punctului de vedere personal care nu se poate să nu transpară în opera de artă". Ca și cum putem separa obiectul și subiectul, ca și cum ele nu se construiesc reciproc într-o țesătură imposibil de destrămat numită de noi *realitate*.

Scriitorul realist, mai mult decît oricine, nu se poate lipsi de dimensiunea semantică a limbajului. Atît cît apare la suprafața textului din universul de semne al operei trebuie să fie, în proza realistă, de o limpezime pe care nu oricare scriitor o poate avea sau, dacă o are, o poate risca. Căci, dincolo de litera luminoasă, dar moartă a sensului transparent, cuvintele ascund nebănuite adîncimi, o „viață" secretă și activă pe care criticul este dator, atît cît îi este cu putință, să o facă perceptibilă. Afirmația a fost nu de puține ori făcută, însă rareori a fost și demonstrată.

Toată activitatea de prozator a lui Marin Preda poate fi pusă sub semnul acestei căutări a sensului. Scriitorul român pare să sfideze, prin întreaga „practică a scrisului" său, o importantă ramură a literaturii „moderne" pentru care literatura se construiește doar la nivelul semnificantului. Reconfortantă fidelitate față de sine !

> „Îmi vine în minte *o întîmplare pe care n-am s-o folosesc niciodată în literatura de ficțiune, pentru simplul motiv că* face parte din acele incidente de viață pe care oricum ai încerca să le filtrezi, *sensul lor*, pe care îl știi numai tu, *scapă cititorului, și nu rămîne pe hîrtie decît un fapt brut și inestetic.*" *(Imposibila întoarcere) (s.n.)*

Tot căutînd Sensul, opera lui Marin Preda a luat naștere pe baza unui material lingvistic folosit cu atîta știință — așa cum vom încerca să arătăm în continuare —, încît, fără să vrem, o întrebare revine obsesiv : este posibil ca proza aceasta de mare subtilitate *formală*, tocmai formală, să nu fi fost *gîndită* în detaliu de autorul ei ? Răspunsul nu poate fi decît nesigur, deși vedem înainte de toate în Marin Preda un artist, un *autoreflexiv*, așa cum se crede că n-ar fi fost.

Poetica prozei lui, dar și poetica discursului realist, dacă vrea să ocolească banalul și observația plată, trebuie să plece tocmai de la cuvintele unui țăran, Ilie Resteu : realitatea (și „efectul de real") ia(u) naștere plecînd de la cuvînt. Rolul lui, inclusiv în realismul literar, trebuie să fie activ : limbajul creează o lume posibilă numai *prin* el și *în marginile* lui.

FIGURA TURNIRULUI. Din „lumea... scăldată în lumina eternă a zilei de vară" a *Moromeților* face parte și nuvela *Întîlnirea din pămînturi*. Același sat, ghicit la intersecția metonimică a orizontalei cîmpiei cu verticala „salcîmilor nemișcați și înalți...", adună în raza sa cuprinzătoare și următoarea întîmplare „simplă", atît de pură în liniile ei : doi băieți, Dugu și Achim, se bat pentru o fată, Drina, care-l preferă pe primul. În spațiul liniștit al unui univers fixat parcă pentru totdeauna în rostul lui, are loc un *turnir* între doi flăcăi : întrecerea, al cărei preț este tocmai dreptul la curtarea fetei, nu strică prin nimic ordinei lumii. Dimpotrivă, el, *turnirul* pare să facă parte din chiar codul comportării virile și erotice a oamenilor de aici. Violența faptului în sine este atenuată, dacă nu anulată, de caracterul de ceremonial al luptei : cei ce se înfruntă nu amestecă în loviturile lor sentimentul tulbure al urii sau, cel puțin, acesta nu transpare niciodată în actul lecturii. Impresia generală este de prospețime, de contact primar cu lucrurile brusc invadate de plăcerea atingerii lor :

> „Cînd se trezi dimineața, auzi un pîlpîit de aripi, apoi cîntecul lung al unui cocoș. Într-o

fulgerare flăcăul simți în el bucuria zilei, se gîndi că e duminică, e o nuntă unde o va întîlni pe fată, și în aceeași clipă se smuci din pat și chiui, făcînd să răsune geamurile casei."

Și tot sub semnul expresiei *directe* și inocente stă și modul de a povesti. Cît sîntem însă de departe de adevăr !

Să transcriem pentru început un fragment al *turnirului*, al *primului* turnir, căci oricît de contrariată ar fi impresia inițială, nuvela este construită pe baza unor lupte multiplu reluate :

> Achim „...îi repezi (lui Dugu) un pumn în falcă. Se pare că celălalt atît așteptase. Se feri aproape înainte de a primi lovitura, îl lovi peste mînă pe dușmanul său și îi sări numaidecît în spinare, izbindu-l cu vîrful cotului în ceafă. Achim se clătină, încercă să lovească din nou, dar Dugu, mai iute, intră sub el și, punîndu-i piedică dibaci, îl rostogoli în mirișe. Dugu se aruncă apoi peste el..." etc.

Înainte ca *turnirul* să aibă loc aievea, în altă parte, acolo unde nu o bănuiam, imaginea sa se insinuează printre cuvintele care nu par să facă altceva decît să înregistreze detaliul imediat, absorbite cu totul de minuția procesului în sine :

> „Peste întinderea cîmpiei *năvăliră* deodată în goană, ieșind dintre porumburile înalte și negre ca o pădure, doi călăreți, alergînd fiecare cîte o pereche de cai. *Cîtva timp, s-ar fi părut că cei doi se urmăresc unul pe altul*, sau că sînt porniți să ajungă la vreun *loc de primejdie. Călăreții însă se luau la întrecere* și, cînd ajunseră unul lîngă celălalt, goana se opri și perechile o luară la pas. Erau doi flăcăi care se întorceau cu caii de la păscut." *(s n.)*

În filigran, întreaga nuvelă se află schițată în rîndurile de mai sus. Într-un moment cînd de fapt nu are loc o luptă, figura ei evanescentă strălucește pentru o clipă printre cuvinte, *prevestind*. Din familia străinului personaj din *Moromeții*, aceste *figuri premonitorii* introduc în contratimp temele fundamentale ale textului. Ele pot fi incluse în cadrul figurii retorice numite *prolepsă*, pe care, la un alt nivel, le-a descris mai aproape de noi Gérard GENETTE (1972 : 105—115). Rolul prolepsei este tocmai de *a preveni* ceva.

În cîmpul înșelător al *verosimilului* s-a strecurat, sub pretextul depărtării dintre instanța narativă și obiectul povestirii, o deficiență simulată a percepției („s-ar fi părut") în așa fel încît, în jocul aparenței și esenței, să transpară *o nălucă : figura turnirului*.

Atunci cînd folosim cuvîntul *figură* avem în vedere două lucruri diferite, dar înrudite etimologic : sensul binecunoscut, retoric : *„formele, întorsăturile mai mult sau mai puțin deosebite și de un efect mai mult sau mai puțin izbutit"* ale discursului (FONTANIER, 1977 : 46) și, în același timp, accepțiunea latinească : „nălucă", „fantomă", „umbră". Sincretismul semantic originar ni se pare cu adevărat fecund. La *umbra* altor mesaje, aceste figuri își expun propriul mesaj descărcînd în albia discursului, cel mai adesea într-un mod inconștient pentru cititor, potențialul lor energetic sub forma unor sugestii extrem de difuze.

Dar să urmărim în continuare vocea insinuantă a turnirului :

> Dugu „stătea cu ochii în tavan. Cîtva timp ochii îi rătăciră afară, pe geam. Soarele asfințea și în mijlocul casei *umbra frunzelor din mărul grădiniței se zbătea în toate chipurile, întinsă jos, în mijlocul casei.*
>
> Flăcăul rămase nemișcat mai departe, sorbind cu ochii jocurile ciudate ale frunzelor ; le vedea cum *se îmbucau și se desfăceau ;* cum *se împînzeau și se închegau* mereu ; *acum era o ceată de oameni încăierîndu-se ;* acum semănau cu tot soiul de animale ; de păsărici ; ciudățenii

care *se tot împleteau și se luptau între ele.* Ședea cu capul aplecat peste căpătîi, cu părul atîrnîndu-i în jos, peste frunte, și aprins tare la față.

Se însera." *(s.n.)*

Verosimilul asimilează fragmentul, deci *îl face inofensiv,* integrîndu-l sub eticheta „psihologiei" personajului. Așa se explică de ce atenția lecturii este deturnată de la semnificația *imaginii ascunse.* Personajul proiectează peste neliniștea frunzelor tipărite pe suprafața podelei o dublă fantasmă : scenariul imaginar al viitorului turnir strîns legat de aspectul erotic al luptei în sine sau, poate, de erotica pe care o presupune victoria. Imaginile, după cum se poate ușor observa, oscilează între o încleștare de forțe și una amoroasă. Este singura dată cînd, în spațiul restrîns al acestei figuri, converg simultan apele, altfel disociate la suprafața povestirii, ale celor două motive : turnirul și iubirea. Dacă personajul imaginează „liber", paralel, autorul construiește, căci el a și introdus o nouă expunere a temei, deși nu a făcut-o încă în toată amploarea expresiei ei : momentul izbucnirii este însă din nou pregătit și, inconștient, el devine un eveniment *așteptat.*

Cu aceasta, imaginea ascunsă a turnirului nu a încetat să apară. O reîntîlnim într-un fragment surprinzător tocmai pentru că permite o astfel de lectură :

„Flăcăul (Dugu) intră alergînd în grădină, cu cîinele înainte. El arăta *în goană* cu mîna întinsă înaintea lui *și răcnea cu părul răvășit pe frunte :*

— Ia-l, Ursule ! Ia-l !

Cîinele sărea cîțiva pași, se învîrtea în loc, lătrînd scurt, apoi alerga din nou înainte. *Deodată flăcăul se opri, se apropie de cîine, îl luă de ceafă și de spinare și-l aruncă în aer cu picioarele în sus. Animalul se zvîrcoli, căzu, se ridică chiar în clipa căderii* și țîșni glonț, răvășind groaznic orătăniile." *(s.n.)*

Derutarea câinelui și răsturnarea lui în aer „reproduc" aidoma *derutarea* și *răsturnarea în mirişti* a adversarului adevărat, care se vor întîmpla în secvența imediat următoare. Pe ogorul restrîns al *grădinii* se execută un preludiu al evenimentului ce va avea loc pe *întinderea cultivată* a cîmpiei. Lupta trimite parcă la un vechi ritual al însămînțării prin sacrificarea unui partener al actului.

Și, în sfîrșit, cu puțin înaintea luptei propriu-zise, în raport „simetric" cu începutul nuvelei — dacă mai putem vorbi de simetrie în procesualitatea narațiunii —, *figura turnirului*, abia ghicită de astă dată, este totuși prezentă la fel ca pînă acum : indirect, cu chip de împrumut :

> „Ieșiră din sat și acum goneau peste șosea, afară.
>
> — Eu vă las singuri, să vă bateți, îi strigă al lui Teican din fuga cailor.
>
> — Poți să te întorci și îndărăt, al lui Teican, îi răspunse Dugu, tot din goană, urlînd. Apoi : *Prinde-mă, al lui Teican.*
>
> *Caii se întinseră cu burta la pămînt, tropăind cu iuțeală și stîrnind în urmă un drum gros și înalt de pulbere albă. După un timp, părăsiră șoseaua și o luară peste mirişti. Drumurile de plan se încrucișau, se apropiau, apoi rămîneau în urma lor, pierind, topindu-se printre vîlcele." (s.n.)*

Cuvîntul provocării a fost din nou aruncat : *turnirul* poate să înceapă, chiar dacă numai în joacă. „Joaca" aparține personajului nu și celui care scrie. Pentru cel din urmă, îndemnul lui Dugu și goana cailor ce *lasă în urmă drumuri și vîlcele într-un neîntrerupt urcuș* anunță de pe acum victoria prin vocea persistentă, deși discontinuă și indistinctă, a prolepsei.

Ne putem întreba : care este funcția și cîștigul reluării indirecte a *figurii turnirului* ? Mai putem oare cuprinde proza lui M. Preda în modelul comun al narațiunii ?

Din capul locului sesizăm că textul are o formă biplană ; *la suprafață :* o desfășurare lineară, de tipul bine cunoscut al povestirii succesive a întîmplărilor, și, *în adîncime* : o periodică revenire a unei obsesii obstinate imagini ascunse, după principiul „circularității" poetice. Trebuie însă imediat să aducem o amendare a afirmațiilor pe care tocmai le-am făcut : chiar și la *nivelul de suprafață*, desfășurarea povestirii urmează, la Marin Preda, o linie sinuoasă, cu reveniri și bruște tulburări în ordinea cronologică, pentru a nu mai pomeni despre uimitoarea bogăție de procedee narative care fac posibilă lumea scriitorului, atît de „naturală" și de „simplă" în aparență.

Dar să revenim la problematica imaginii ascunse. Principala ei funcție este de a centra nuvela într-un punct de coerență și densitate semantică : nuvela se comportă la fel ca un text muzical tonal ordonat după un element structurant de mare frecvență. Definiția jakobsoniană, după care funcția poetică este rezultatul proiectării paradigmaticului în sintagmatic, pare să-și găsească în tehnica imaginii ascunse un argument în plus.

Figurile pe care încercăm să le punem în lumină diferă de ceea ce se înțelege în retorică prin figură : ele aparțin „concretului" operei și sînt întotdeauna specifice unui scriitor sau unei opere. Să le numim prin urmare *figuri concrete*. Importanța lor în actul receptării ar merita un studiu separat : ele impresionează lectura în mod indirect și deci cu atît mai eficace.

FIGURA INDESCIFRABILĂ A MIJLOCULUI. Analizînd această figură, nu părăsim încă nuvela *Întîlnirea din pămînturi*. Revenim asupra textului, dar, de această dată, dintr-un alt centru de coerență : *mijlocul*.

De la început, și apoi mereu pînă la final, *mijlocul* își face loc într-un fel sau altul printre rînduri.

Iată primele cuvinte :

„Era *în mijlocul verii*."

Cuvîntul revine într-un fragment anterior citat și, amănunt curios, el apare de două ori în aceeași frază :

„Soarele asfințea *în mijlocul casei,* umbra frunzelor din mărul grădiniței se zbătea în toate chipurile, întinsă jos, *în mijlocul* casei." *(s.n.)*

Dugu este așteptat de prietenul lui „în mijlocul drumului", iar precizarea este subliniată de autor prin repetare. Flăcăul, după cum știm, este într-o permanentă stare de visare și somnolență. Într-un astfel de moment, după ce a învins, el are o clipă de încremenire în ograda părintească :

„Simțea că se petrece cu el o schimbare. Îi veni în gînd că el stă *în mijlocul* bătăturii și alături de el sînt doi cai pe care îi ține de căpăstru." *(s.n.)*

Atunci cînd personajele romanelor lui Marin Preda se află în *mijlocul* bătăturii sau drumului, vom ști că acesta este un indiciu al unui mare dezechilibru interior care se manifestă tocmai printr-o bruscă înțepenire, prin incapacitatea de a mai lua o hotărîre și de a apuca o direcție. *Captive unui singur punct, personajele se abandonează unei forțe exterioare centripete.* Mijlocul ar fi, într-o interpretare aproximativă, figura imposibilității de a hotărî.

Nu numai nehotărîrea cauzată de durere îi poate ține pe oameni în *mijlocul* lucrurilor, ci și comedia nehotăririi. Este cazul lui Ilie Moromete :

„— Mă, exclamă el (Moromete), fata asta a lui Niculae al Niculii !

— Ce e cu ea, tată ? întrebă atunci Ilinca, zgîindu-se spre drum, să vadă și ea ce era cu fata aceea care într-adevăr tocmai trecea pe lîngă garduri fîțîindu-și fusta.

— Picioarele ei, zise Moromete, trece porcul cu jijeu printre ele.

(...) Moromete părăsi locul, se sculă și o luă încolo spre grădină. *Nehotărît, se întoarse în mijlocul bătăturii. Acuma ce să fac eu, pă-*

rea să spună, încotro s-o iau, spre poarta de la grădină, sau spre poarta de la drum.“ (s.n.)

Dugu însă este în permanență urmărit de spectrul mijlocului și, la rîndul lui, îi dă tîrcoale. Turnirul se desfășoară în preajma unui stejar impresionant din mijlocul cîmpiei. Apropiindu-se în goana cailor, flăcăii ocolesc de cîteva ori „înaltul copac... alergînd ca besmeticii în jurul lui“, transformîndu-l parcă într-o *axis mundi*. O singură dată, Dugu se află cu adevărat *în mijloc* și atunci, în acea clipă de nehotărîre, somnolența pare să-l fi părăsit pentru totdeauna ; personajul are o revelație : descoperind iubirea, el a găsit *un* sens pentru toate cîte sînt. Acum lumea devine deodată transparentă, deschisă citirii și interpretării :

„Bătu încet pe spinare unul dintre cai și fața i se lumină, ca și cînd ceva neînțeles, care fugea mereu de el s-ar fi desfăcut și împrăștiat în toate părțile și vedea acum aceasta oriunde își aruncă ochii, sau se ducea cu gîndul... «Drina, șopti el, și fața i se lumină și mai mult.»“

Totul se petrece ca și cum, numai asumîndu-și figura, Dugu se poate elibera din cercul ei. Străbătînd *mijlocul*, el îi anulează spațiul închis. De îndată ce s-a oprit asupra *unui* sens, flăcăul se poate elibera din magia figurii : pașii îl poartă spre o altă întindere, neîngrădită :

„Apoi se întoarse și *începu să meargă iar*, ca un om plin de griji, *spre poarta de la drum pe care o lăsase deschisă*.“ *(s.n.)*

Cu aceasta, asupra celor afirmate anterior se impune o nouă corectare. Nuvela este construită pe baza *mai multor* figuri, *a mai multor* imagini ascunse, fiecare cu autonomia sa relativă și semnificațiile sale particulare. Am putea continua, poate nu cu aceleași argumente, oprindu-ne în *Întîlnirea din pămînturi* asupra „copacilor înalți“, asupra „apei“, asupra „visării“... Rezultatul ar fi oricum același : *lectura se sprijină simultan și oscilatorie*

pe mai multe „centre", figurile concrete, aceste puncte de sprijin în dinamica textului poetic.

SEMIOTICA EROTICII. Care este figura libertății, a morții sau a eroticii ? Nu există *o* astfel de figură. Și, chiar dacă ar exista, chipul ei nu poate fi unic și nici imediat lizibil.

Corpul figurii eroticii este întotdeauna de împrumut. *Limbajul* lui semnifică ocolit, aluziv, indirect ; semnele îi sînt multiple și înșelătoare : vocea lor se curmă acolo unde o pîndim și se aude cînd n-o așteptăm.

Dacă este așa sau altfel, ne-o spune în detaliu o scurtă povestire însumînd doar cinci pagini : *La cîmp* (volumul *Întîlnirea din pămînturi).* Ce se petrece aici ? La un examen rapid, foarte puține lucruri desigur : doi ciobani (Bîlea și Stroe) își mînă turmele la păscut ; la un moment dat, acestea se amestecă ; cei doi sînt, astfel, nevoiți să-și păzească împreună oile ; pe același cîmp, o fată este cu turma ei ; flăcăii violează fata. Iată pe scurt scenariul nuvelei.

Pudică și severă, critica a etichetat subiectul drept naturalist și tehnica scriitorului drept realistă. Este greu să mai spui ceva după o astfel de catalogare, mai ales dacă-i accepți și partea nemărturisită : așezînd nuvela într-un chenar anume, ne ferim să mai punem în discuție și textul „în sine" care, „cu siguranță", nu se salvează esteticește vorbind.

Or, noi tocmai asupra acestui lucru ne oprim, căci vom avea în vedere numai *poeticitatea* nuvelei și vom porni să o relevăm, oricît de curios ar părea, chiar de la aspectul cel mai brutal : erotica violului.

1. *Matricea inițială.* Inocența textului este din prima frază compromisă, pentru că, iată :

„Dimineața ardea sub răsăritul roșu și plin al soarelui (, cînd două cîrduri de oi urcau...)"

Morfologic, sintactic, semantic și pragmatic, fraza este *scena* pe care se joacă simultan mai multe piese. Codul realist introduce în trecere („soarele tocmai răsare, *cînd...*"), oarecum incidental, o informație care, ar lăsa el să se înțeleagă, ar fi putut lipsi, nefiind decît accesorie, căci corespunde unei practici „naturale" : „turma trebuie să plece devreme la păscut *pentru că*, ziua, căldura fiind prea mare etc." Detaliul face parte dintr-un lanț al cauzalității, al explicației „firești" pe care textul nu o alungă. Dimpotrivă ! Codul realist susține în fiecare moment derularea cinematografică a secvențelor. Mai mult decît atît, el se actualizează în discurs solidificînd un sens și așa suficient de consolidat :

„— Atunci hai mai repede să le sătură*m* cît e răcoare...", spune unul dintre flăcăi. Evidența se impune de la sine și, în plus, *se argumentează prin cuvint*. Ea, evidența, are nevoie de o *pledoarie*, comportîndu-se în teritoriul propriu, realismul, ca sub spaima unei amenințări. Iar amenințarea există ! Sub forma unei alte *piese* pe care, indirect, fraza o joacă. Morfologic : erotica genurilor : *dimineața* (feminin), *răsăritul* (neutru), *soarelui* (masculin). La rîndul ei, sintaxa introduce raportul cerut de planul subversiv : „Dimineața ardea *sub* răsăritul roșu și plin al soarelui..." „Anomaliile" sînt preluate de codul realist sub forma inofensivă a lui *pulchre dicere*.

De pe acum putem opera o dublă lectură, după modul în care ne alegem punctele de sprijin : (1) *Dimineața, răsăritul, soarelui* = elemente ale codului realist, neutru, „normal", (2) *ardea sub, roșu, plin* = germenii unui alt cod, al eroticii, *ascuns*, fiind interzis, dar nu lipsit de forță, prin chiar faptul că este ascuns. La o depărtare de numai cîteva pagini „dimineața care arde" se reflectă într-o imagine simetrică : „fata (era)... *aprinsă la față*..." Roșeții răsăritului plin al soarelui îi răspund detalii semnificative din scena violului : „(Bărbatul) era greu și (fata) îl strînse, înfigîndu-și ghearele în *rotunzi-*

mea mare a gîtului. Bîlea simți unghiile fetei cum i se înfig în carne și cum *îi iese sîngele* din piele..."

Și, totuși, un aspect ciudat persistă în continuare în această frază de început : raportul feminin-masculin nu este egal : orgia discursului adună trei actanți într-un singur act erotic : unul feminin (dimineața), posedat, și doi (?) masculini (răsăritul, soarele), posedînd. Diagrama erotică este respectată matematic ; raporturile ansamblurilor sînt identice. Nici nu s-a făcut bine intrarea în nuvelă și sfîrșitul ei este deja dezvăluit pentru lectura din profunzime, cu toate că aceasta nu este posibilă decît după ce textul a fost în întregime parcurs ; oricum, imaginea s-a infiltrat, *prolepsa* își face auzită vocea prevestitoare.

Pragmatic, enunțul se oferă, refuzîndu-se. Pe de o parte, codul realist impune un mesaj alb, cauzal, linear (cauză-efect), dominator, pe de altă parte, scena erotică își construiește propria semioză printr-o insistentă numire, în așa fel încît cele două planuri se dezvoltă *exclusiv* într-un joc reversibil al aparențelor și esențelor. Textul ființează, aici, printr-o contradicție vie între doi poli vizînd același scop : dominația asupra celuilalt. În fond, trei tipuri de lectură sînt posibile : una „superficială", atentă la respectarea verosimilului, alta „profundă" (imaginea ascunsă a scenei erotice) și, în sfîrșit, lectura de tip poetic, sumă a primelor două, plasată în contradicție și productivitate.

Fraza inițială are funcția unei matrici care pregătește, generează sau reflectă — momentele nuvelei sînt reversibile — episodul care urmează. O tehnică a plăcerii construiește, încă de la acest filtru inițial, mici scene erotice de-a lungul unui text ce oferă mai mult decît promite.

2. *Erotica resemnificării.* „Secretul din covor", imaginea ascunsă a scenei erotice, revine mereu la orizontul lecturii, într-o expunere multiplu reluată, integral sau fragmentar, dar, întotdeauna, folosind o expresie proprie : *limbajul indirect.* Trebuie însă precizat că limbajul indirect nu poate fi decodat fără indiciile și eve-

nimentele clar conturate ale povestirii. *Plecînd de aici doar*, cititorul are posibilitatea și este chiar autorizat să citească nuvela „în răspăr".

Prins între două momente erotice, cel inițial și cel povestit, un alt episod erotic se desenează în corpul grafemelor, ceea ce ne amintește de tehnica *anamorfozei* din pictură : același fenomen oferă privitorului, în funcție de „unghiul de vedere", două imagini diferite ; „mai mult el (fenomenul) *trebuie* contemplat într-o asemenea «perspectivă» dublă, cea «naturală» și cea «antinaturală»." (HOCKE, 1973 : 218)

Episodul la care ne vom referi este cu atît mai relevant cu cît chiar *autorul* califică întîmplarea drept *ciudată*, deși *ciudățenia* nu aparține faptului în sine (perfect integrabil în codul verosimilului), ci *umbrei* pe care acesta o lasă dincolo de el. Dorim să precizăm că folosirea termenului de *autor* în contextul de mai sus este justificată în ce ne privește : nu *naratorul* este cel care pronunță aici cuvîntul *ciudat*, căci el este în întregime prins în *realismul* povestirii. Vocea aparține într-adevăr *autorului* și, simetric, *cititorului :*

> „Dimineața ardea sub răsăritul roșu și plin al soarelui, cînd două cîrduri de oi urcau mărunt spre cîmpie pe culmea plină de nenumărate poteci a dealului. Doi ciobani veneau cu mult în urma lor, departe unul de altul strigîndu-se pe nume și azvîrlind cu pietroaie de-a lungul văgăunelor și carierelor de piatră de la marginea satului. În vîrful dealului se petrecu ceva *ciudat* între cele două cîrduri de oi. O oaie mărginașe se opri, ridică moțul din cîrd, behăi și o luă la fugă spre cîrdul străin. Numaidecît, toate celelalte, din amîndouă părțile, făcură la fel, și cîrdurile se amestecară, se îmbucară într-un stol de capete și începură să fugă, înghesuindu-se una într-alta."

Fragmentul necesită cîteva sumare observații. *Recitită prin prisma finalului nuvelei*, semnificația cuvintelor transgresează limitele literalului înspre o altă zonă, de

natură diferită. Din loc în loc, textul înlătură faldurile verosimilului pentru a face loc unei corporalități întrezărite. Sau, după cum spune Roland BARTHES: „locul cel mai erotic al unui corp nu este oare acolo unde îmbrăcămintea se desface?... intermitența doar, după cum bine a arătat psihanaliza, este erotică: aceea a pielii care sclipește între două haine (pantalonul și tricoul), între două margini (cămașa întredeschisă, mânușa și mîneca...“ (BARTHES, 1973: 19). Or, asemenea priveliști fac din cititor un voyeur: o oaie *„ridică motul...* și o luă la goană spre cîrdul străin“, cîrdurile *„se amestecară, se îmbucară..., înghesuindu-se una într-alta.“* Scena este erotică în sine, dar și prin raportare la ce va urma, căci între cele două momente există un *izomorfism.* Semnificația se constituie prin înaintări și reveniri succesive dinspre final spre început și invers.

Să mai remarcăm încă un amănunt: cei doi ciobani se găsesc „departe unul de altul“. Dar povestirea cere ca violul să fie colectiv: codul realist motivează astfel amestecul turmelor. După cum se vede, nici una dintre lecturi (realistă sau „subversivă“) nu rămîne suspendată, lipsită de justificare. Chiar mai mult: autorul aduce un surplus de explicație: împreunarea cîrdurilor este cauzată de o „oaie mărginașe“, care, spune unul dintre personaje, „e una creață și cufurită (...) N-am să mă întîlnesc cu nimeni, cu oi, că numaidecît o vezi cum saltă capul, behăie și fuge în alt cîrd... mi-amestecă toate oile.“

În sfîrșit, ultimul detaliu prevestitor: gesturile flăcăilor au încă de pe acum ceva din violența de mai tîrziu. Ei se strigă pe nume *„azvîrlind* cu pietroaie de-a lungul *văgăunelor* și *carierelor* de piatră...“

Cîmpul de operare al limbajului indirect se schimbă în permanență: cînd între personaje și, ca un reflex, între autor și cititor, cînd doar între cei din urmă. Nu există nici un subînțeles în dialogul ciobanilor:

> „— (...) Demîncare ai
> — Am. Dar coacem și porumb... poate prindem și vreo prepeliță.“

Subînțelesul este totuși prezent, între cel ce scrie și cel ce (re)citește. Prinderea „prepeliței" va avea loc; promisiunea figurată, indirectă, este ținută. Replica următoare, construită dintr-o frază suspendată, urmează același joc involuntar:

„— Atunci hai mai repede să le sătură̆m cît e răcoare, că pe urmă..."

Gîndul personajului era: „că pe urmă (vine căldura și oile nu or să mai pască)." Erotica implică însă o altă completare, neașteptată: „că pe urmă (ne vom bucura și noi)."

Limbajul indirect, al personajelor de astă dată, alternează cuvîntul și gestul, rîsul și comportamentul. O semiotică, multiplă, complexă, dar perfect stăpînită și, mai ales, *fragmentară* stabilește între cei doi ciobani un pact, fiind, în același timp, un mod de a produce dorința:

„ — Sînt niște oi mai încoace. Mi se pare că e și o fată cu ele. O zîmbreștĭeancă.
— Ce vorbești, mă?
— Uită-te și tu...
Stroie se sui într-un păr mic (...).
— E o fată, Bileo.
— Păi, da, mă! Eu ce-ți spusei?
— Hai să-i fluierăm, zise Bîlea iar, după un timp. (...)
Bîlea se ridică pe jumătate, în genunchi, băgă două degete în gură și fluieră fata, vorbind o înjurătură lungă de dragoste. (...)
După aceea, cei doi ciobani se apucară să adune coceni și băligi uscate, să coacă porumb (...)
— Ce-o fi făcînd, mă, fata aia?
...Stroie se uită la el, mușcă vîrtos din porumb, pe urmă începu să rîdă gros, azvîrlind coceanul gol în mijlocul focului."

Resemnificarea este poarta prin care limbajul indirect își insinuează vocea. O frază, parcă pentru totdeauna

înșurubată în substanța unei proze de cea mai neîndoielnică factură realistă, își continuă mișcarea, iar sensul se deplasează, comunicînd altceva :

> „(Luă alt porumb, începu iar să muște și Bîlea începu și el să rîdă.) *Alături, foaia lată și verde a unui fir înalt de porumb tresări deodată și începu să fîșîie singură, pilpîind ca o aripă.*“ *(s.n.)*

După o știință uluitoare a metamorfozei *minime* (neforțate, nemanieriste) și a *premeniției*, frunza, captivă a tulpinii, devine chiar fata ce se „zbate“ în brațele flăcăului. Apoi realismul este trădat. Momentul pare a fi halucinatoriu, o apoteoză a împlinirii senzuale :

> „Prin aer parcă treceau păsări uriașe și nevăzute, înotînd în lumină.“

Paralel, presiunea codului hermeneutic impune în discurs o simbolistică simplă și esențială : *soarele*, *focul*, ambele principii masculine, și *pămîntul*, cu varianta *cîmpie*, principiu feminin, desfășoară o erotică a elementelor :

> „Pămîntul era greu și tăcut, iar căldura albă a soarelui *apăsa*.“ *(s.n.)*

Interpretarea se susține și se verifică prin alte cîteva mici secvențe al căror joc oscilează între înregistrarea exactă a „realului“ și imaginea fugară a unei alte scene erotice, dincolo de erotica scenei în sine :

> „Fetei i se desfăcuse părul și i se lipiseră pe picioare bulgări mici de *pămînt*.“ *(s.n.)*

Spre deosebire de eroul mitic, atingînd pămîntul, fata se încarcă de feminitate. De asemenea, actul erotic este precedat de o călire falică în elementul piric : azvîrlirea „coceanului *gol* în *mijlocul* focului“. Locul fetei era și el „plin de *coceni* și coji de dovleac *copt*“. Să nu uităm că matricea inițială („Dimineața ardea sub răsăritul roșu și plin al soarelui...“) stabilește o identitate : între ardere (foc) și eros.

3. *Jocul erotic al asimptotei.* Dacă prima propoziție a frazei inițiale este descriptivă, cea de-a doua introduce în narațiune prima acțiune și, aspect important, *direcția* ei :

> „Dimineața ardea sub răsăritul roșu și plin al soarelui, cînd două cîrduri de oi *urcau* mărunt..." *(s.n.)*

Ascensiunea și *verticalitatea* vor fi, din această clipă, neîncetat subliniate ca și mișcarea inversă, *coboritoare* sau *orizontală*. Vom vedea că diagrama liniei care urmărește creșterea sau descreșterea verticalei sau orizontalei în sistemul de axe de coordonate creat este semnificativă în cel mai înalt grad.

Așadar, „cîrdurile de oi *urcau*", „o oaie mărginașe *ridică* moțul", turmele pasc într-un loc cu mohor „*înalt*", unul dintre flăcăi „*se ridică* într-o măciucă", celălalt „*se sui* într-un păr mic", soarele „începea să *se urce în sus*". Pe măsură ce verticalul crește, orizontalul se reduce :

> „Soarele începea să se urce în sus și *umbrele lungi ale porumburilor, întinse pe miriști, începuseră să se tragă, să se facă mici.*" *(s.n.)*

O frază oarecare în codul realist se încarcă deodată cu semnificații în erotica mișcării.

Dacă suprapunem mișcarea pe care o ia curba creșterii și descreșterii față de verticala asimptotică peste actul violului din povestire, observăm o neașteptată simetrie. Maxima verticalității și minima orizontalității corespund actului erotic :

> „Soarele frigea acum *în mijlocul cerului* și oile *se buluciseră cap la cap*, suflînd greu și rumegînd." *(s.n.)*

În acest timp chiar, cei doi se îndreaptă spre locul fetei.

C-da 3628 coala 3

Prin omologarea verticalului cu masculinul și orizontalei cu femininul, jocul își pierde gratuitatea.

În acest context, pozițiile pe care le ia ghioaga unuia dintre protagoniști se integrează perfect unei geometrii erotice : încetul cu încetul ne dăm seama că instantaneele surprinse în text corespund unei *singure imagini cinematografice descompuse, mult încetinite și, pentru aceasta, mai greu de perceput în totalitatea ei.* Instrument al violenței („Se apropiară de oi și începură să le atingă peste cozi *cu măciucile*, luîndu-le la goană"), la început variabil ca poziție, mișcarea lui se va preciza mai apoi : Stroie și Bîlea „stăteau răzimați în măciuci". La un moment dat se spune : „Bîlea se ridică în măciucă", iar precizarea introduce *verticalitatea* și *ascensiunea.* La sfîrșit, cînd cei doi se întorc cu oile, „soarele *coborîse (...)* din creștetul cerului și *umbrele* ciobanilor *se lungiseră* și se pierdeau pe miriști. *Bîlea își puse măciuca pe umeri*, fluierînd..." Eroticul nu s-a pierdut, și-a atenuat doar intensitatea.

Evenimentul erotic nu se reduce la povestire și nici „actanții" lui nu sînt doar trei : un panerotism cuprinde o întreagă textură, transformînd elementele cele mai neașteptate în partenerii unei repetate scene de dragoste.

4. *Pagina albă.* Povestirea narează (sau ar fi trebuit să o facă și să descrie) două violuri succesive. De fiecare dată, *cuvîntul se sustrage actului numirii.* Prima dată, printr-un spațiu gol, o *omisiune :*

> „Cînd o prinse bine, flăcăul se așează deodată în ea și fata urlă lung și apoi *tăcu.*
>
> După un timp, Bîlea sări în sus, ștergîndu-se pe gît de zgîrieturi și de sînge." *(s.n.)*

A doua oară, printr-o ciudată alegere narativă. Povestitorul „omniprezent" refuză urmărirea fetei împreună cu Stroie. Ca și cum un dezinteres total împinge discursul în a-l urma pe Bîlea care „o luă încet *la vale* spre locurile lor". Așadar, atunci cînd reprezentarea ar fi tre-

buit să fie directă, autorul o evită. Pierderea limbajului indirect se suprapune dispariției limbajului reprezentării. Numaiavînd ce ascunde, discursul preferă tăcerea. *Ceea ce ar fi trebuit să fie centrul nuvelei devine locul în care ea încetează de a mai fi.* Alegerea drumului lui Bîlea înseamnă reinstaurarea limbajului indirect, chiar dacă sub o formă degradată : ca mister al eșecului sau reușitei lui Stroie.

Pagina albă este locul în care *erotica discursului* este minimă — prin dispariția limbajului indirect — în ciuda faptului că suprafața ei acoperă un viol. În același timp, ea este originea (știarsă) a procesului de resemnificare, de potențare a *cuvîntului din subtext* a cărui voce nu încetează să se audă pe tot parcursul nuvelei.

Din nou : care este figura eroticii ? O ghicim peste tot, dar înfățișarea ei nu poate fi definită. Lunecoasă și proteică, figura eroticii îmbracă aproape orice formă, dar niciodată ea nu se poate lipsi de izvorul care o face să țișnească : povestirea însăși, ceea ce se întîmplă și se afirmă la prima lectură.

A cui este însă această voce care se aude în nuvelă, răsturnînd sensurile, „denaturîndu-le" sau, nu, mai bine: sporindu-le numărul ? Desigur, nicidecum a autorului. Ea aparține Eroticului însuși. În oglinda spartă a scriiturii, imaginea lui se multiplică și se deformează uneori pînă la indescifrabil. Sau, cum spune Lucian RAICU :

> „Fiecare lucru vorbește pe limba sa, și nu pe limba autorului ; în creațiile cu adevărat mari. Lucrurile acestea nu sînt niște personificări... Copacii și caii lui Tolstoi «vorbesc» pe limba lor și nu pe cea a lui Tolstoi care s-ar exprima, cum se zice, prin ei. Ei se nasc și mor în cadrul unui limbaj propriu, nu se știe cum descoperit de scriitor, și făcut să ființeze într-un spirit ce ni se impune ca fiind adevărat. (...) Scriitorii mari nu fac alegorii și nu recurg la personificări, alții se ocupă cu asta și au această îndeminare." (RAICU, 1979 : 211)

În locul unor fastidioase concluzii, să ne permitem o întrebare, retorică de altfel : am putea oare, pentru o singură clipă, că reducem *realismul* lui Preda la *reprezentare* și să anulăm astfel o lume, un întreg univers al discursului, vorbind de „monografia satului", de „obiectivitate", „document" etc. ? Desigur, este aici o exagerare retorică. Dar o exagerare la care ne place să întîrziem.

SALCÎMUL. E momentul să facem o mărturisire : pe măsură ce crește numărul imaginilor ascunse, pe măsură ce opera lui Marin Preda ne oferă tot mai multe argumente, în aceeași măsură scade încrederea noastră în obiectivitatea teritoriului pe care încetul cu încetul îl descoperim. Am găsit însă un dublu sprijin în ceea ce am întreprins : o afirmație făcută de autor, și cîteva observații venind din partea criticului Mihai UNGHEANU. Iată ce spune acesta :

> „...scriind astăzi despre Marin Preda trebuie să combatem credința după care proza lui este lipsită de orice mister. (...) O operă fără adîncimi, *fără semnificații subtextuale* nu rezistă și nu cîștigă odată cu trecerea timpului, ci pierde." (1973 : 50) *(s.n.)*

Mai mult încă :

> „Existența *unui sistem de semne concentrice în structura cărții* ne indică în același timp profunzimea ei. *Planul dintîi al narațiunii are cutii de rezonanță care-i susțin și-i amplifică semnificațiile. Din perspectiva finalului de roman, tăierea salcîmului capătă dintr-o dată un cîmp de înțelesuri noi. (...) Ceea ce stilul rece, impersonal, al autorului nu spune este mărturisit prin secretele cutii de rezonanță. Fără repercutarea în suita de imagini însoțitoare, ca în niște oglinzi, trama romanului*

n-ar mai fi părut atît de bogată și de plurivalentă." (1973 : 196)

„Cutiile de rezonanță", despre care Mihai UNGHEANU vorbește atît de succint în cartea sa *Marin Preda. Vocație și aspirație*, și pe care le vede în celebra scenă a doborîrii salcîmului și în „nostalgia grădinii", pot fi ele interpretate în sensul *imaginilor ascunse?* Deși criticul nu investighează textul în detaliile sale, acolo unde nuanțele sînt instabile, aproape imposibil de captat, credem că apropierea este posibilă în liniile ei mari. Imaginile ascunse devin într-adevăr perceptibile numai atunci cînd cititorul posedă, întreagă, panorama devenirii unei nuvele sau a unui roman. Pe această pînză de fond în mișcare, privirea surprinde din timp în timp modul de producere a iluziei și a forței cu care ea se impune, de vreme ce recunoaștem în desenul micșorat și fragmentar al părților năluca întregului.

În *Viața ca o pradă* Marin Preda relatează spre sfîrșitul cărții cum, autoanalizîndu-se, descoperă un fapt uimitor : nu inclusese în volumul *Întîlnirea din pămînturi* pagina sa cea mai bună, nuvela *Salcîmul*. Ce l-a împiedicat să o facă ? Întrebarea și-o pune, atenție, „înainte de a adormi", în răstimpul cînd spiritul amorțește și se face trecerea înspre tărîmul inconștientului. Ființa noastră pendulează atunci între cele două spații, unindu-le. Răspunsul îi vine însă mai tîrziu :

> „Da, adormisem cu un gînd nelămurit, cu o lumină care pîlpîia înainte de a se stinge. O întrebare. De ce nu inclusesem eu în volumul de debut, *Întîlnirea din pămînturi*, schița *Salcîmul ?* Iată, acum eram treaz... de ce o lăsasem deoparte cînd știam că era lucrul cel mai inspirat pe care îl scrisesem ? (...) Da, îmi aminteam de ce. Schița era un secret care nu trebuia dezvăluit. (...) *Salcîmul* era însă un cod care nu trebuia divulgat. Scena cu doborîrea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care dacă știam s-o deschid intram pe un teritoriu

în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoșteam și o puteam povesti."

Salcîmul, și cu aceasta operăm poate nepermis de mult o reducere, căci avem în vedere nu schița, ci motivul ei, *salcîmul* poate fi oare unul dintre acele nuclee care să genereze o întreagă operă ? Dacă este așa — după cum o mărturisește autorul —, se poate atunci să vedem în toate figurile expuse aici germenii care au făcut posibile operele în miezul cărora se află ?

Considerăm un bun cîștigat tot ceea ce s-a spus despre tăierea salcîmului și implicațiile ei în fibrele romanului. Trebuie aduse însă unele completări ; figura salcîmului este mai tenace și mai complexă, ea nu se reduce doar la acest episod al *Morometilor*.

Universul rural al prozei lui M. Preda se află concentrat, în tonurile și „atmosfera" sa atît de particulare, de ușor depistabile, în sinecdoca salcîmului. Mai mult ! Acest univers *nu poate exista* fără una dintre părțile lui, esențială, silueta salcîmului :

„...satul, cînd mă uit în jos, nu-l mai recunosc. Se văd casele cu acoperișurile lor, ulițele și deasupra cerul. Satul este complet descoperit în fața cerului. Au tăiat salcîmii, pe toți. Asta nu e satul meu." *(Imposibila întoarcere).*

Tăierea salcîmilor nu are doar un efect, să-i zicem vădit impropriu, minor : *desfigurarea unei lumi*, deși, chiar numai atît dacă ar fi, faptul ar dobîndi proporții catastrofale. Echilibrul s-a rupt. Satul își „trăiește" parcă o moarte lentă și continuă. Ireparabila fisură produsă de tăierea salcîmilor este însă altundeva — în structura *imaginarului* scriitorului ; satul se află deodată „complet descoperit în fața cerului". Fraza nu este întîmplătoare. Am întîlnit-o și în *Morometii :*

„Cerul și cîmpia năpădeau împrejurimile."

Deși mișcarea ascensională joacă în proza lui Marin Preda un rol extrem de important, ascensiunea umană nu se poate lipsi de spațiul intim, placentar, învăluitor, al elementelor protectoare. Salcîmul face parte dintre acestea. Spre cerul înalt, senin dar neprimitor, omul nu se poate ridica gol. În urma sa trebuie să existe un refugiu ; acolo, în regiunile umbroase ale teritoriului ascuns, vor fi lăsate părțile întunecate și fragile ale ființei sale. Aspirația spre înălțime, de atîtea ori afirmată în proza lui M. Preda, reluată insistent și în *Imposibila întoarcere*, este contrabalansată de magnetismul teluricului, al materiei dense, insondabile, de un mister mult mai profund, mai greu, decît misterul îndepărtat al cerului. O spune fără echivoc chiar Marin Preda vorbind despre contemplare :

> „...cîmpul... după mine e mai frumos decît cerul." *(Imposibila întoarcere)*

Ocrotitor, salcîmul *sprijină* un cer gata întotdeauna să cadă, „să năvălească" asupra pămîntului și, amîndouă, asupra omului. Salcîmul sprijină, dar și *imprimă privirii o direcție* a mișcării, verticală, și îi *susține urcușul*. Ne mărginim la o singură exemplificare :

> „Și el (Moromete) crede că nu știe nimeni ce trebuie să facă, merge pe lîngă garduri absolut fără să te ia în seamă *cu fruntea cînd sus spre vîrfurile salcîmilor*, cînd jos pe lîngă poteca pe care călca..."

Surpriza vine totuși din altă parte. Acolo unde peisajul se schimbă, ca în *Friguri* bunăoară, *presiunea figurii asupra discursului nu încetează*. În rîndurile care urmează vedem tot *silueta salcîmului :*

> „Satul dormea încă, și în depărtare, la marginea lui, *doi arechieri se detașau de copacii bătrîni ai satului și-și înălțau spre cer tulpinile lor înalte și subțiri...*"

Salcîmii sînt doborîți, iar grădinile, devastate. O „minusculă" prăbușire în ordinea lumii și lumea se năruie toată sub prima coroană care cade *îngropîndu-l* sub ea pe nesimțite, încetul cu încetul, pe cel ce taie jos la rădăcină. Într-un mod *figurat* la început, *literalmente* mai tîrziu. Să ne amintim de înmormîntarea lui Moromete. Atunci, naratorul face o precizare pe care „momentul" nu o justifică și nici codul realist. Moartea tatălui nu a fost neașteptată pentru familie. Timpul i-a dat acestuia răgazul, ca niciodată pînă acum, să se pregătească pentru clipa fatală. Familia nu s-a pregătit totuși, se pare, căci iată ce aflăm :

> „La poarta Morometilor fluturau prapurii și în curte printre femei și copii, așezați lîngă coșarul acum dărăpănat din lipsă de vite, *niște dulgheri ciopleau liniștiți un lemn de salcîm tăiat de verde...*" *(s.n.)*.

Tăind salcîmul, Moromete are ceva din gesturile unui sinucigaș.

Spectrul salcîmului doborît străbate spațiul *Morometilor* prin zonele sale adînci profetizînd înserarea tuturor morometilor. De altfel, fără excepție, „salcîmii nemișcați și întunecoși (parcă) fără frunze, uriași, tăcuți și negri" apar în paginile romanului *doar* atunci cînd amurgul s-a lăsat și începe noaptea.

MITOLOGIA APEI. Dorim să înlăturăm de la bun început, *în accepțiunea noastră*, ambiguitatea cuvîntului *mitologie* și, astfel, să ieșim dintr-o modă care bîntuie în ultimii ani prin critica noastră : *mitomania*. Mitomania este, cine n-o știe, „tendința maladivă de a denatura adevărul". Fie-ne permis să suprapunem acestui înțeles un altul îndeaproape înrudit : „tendința maladivă de a vedea peste tot un mit". În orice „deslușim" un simbol, neapărat arhaic și cu ramificații în civilizațiile tuturor semințiilor pămîntești. Critica, și cu aceasta nu vrem să intrăm într-o lungă divagație, după cum nu spunem nici vreo noutate, *este* o formă a denaturării operei : nu

putem avea pretenția obiectivității totale spre care tindem totuși cu cea mai bună credință. Ar fi însă greu de admis faptul că, sub pretextul „profunzimii", ea, critica, trebuie să fie și „mito"-mană.

Așadar, ce înțelegem prin *mitologie?* Mitologia este o sumă de „obsesii" care, sub o formă sau alta, revin neîncetat într-un spațiu oarecare al comunicării umane, în cazul nostru, în spațiul literaturii. Atunci, pentru ce n-am spus mai simplu și mai clar : *obsesia apei?* Răspunsul este banal : ne-au împiedicat conotații de natură nevrotică, patologică. Două lucruri ni se par esențiale cînd vorbim de „mitologie" : caracterul *plural* al fenomenului (altfel am fi folosit un alt concept, *mitul apei)* și caracterul lui *repetitiv* (cf. BARTHES, 1957 : 205).

Referirile noastre vor viza numai *Morometii*, primul și cel de-al doilea volum, deoarece, aici, mitologia apei cu figurile ei esențiale se manifestă cu o frecvență remarcabilă. Semnificațiile *apei* în *Morometii* formează împreună cu semnificațiile *timpului* și ale *salcimului* un tot neașteptat de coerent. Dacă, în ceea ce privește timpul și motivul salcîmului, s-au spus lucruri fundamentale încă de la început, *figurile acvatice* nu au fost sesizate, tocmai datorită discreției cu care ele transpar prin pînza densă a textului, deși sînt insistent sugerate pe tot parcursul lecturii.

Să pornim, așa cum am făcut-o întotdeauna pînă acum, de la prima notă a marii simfonii romanești care este *Morometii.* La Marin Preda, ea, prima notă, nu ne va înșela așteptările, putem fi acum siguri de asta :

> „În cîmpia *Dunării,* cu cîțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfîrșită răbdare ; viața *se scurgea* aici fără conflicte mari." *(s.n.)*

Trecem peste precizarea topologică făcută de autor („cîmpia Dunării") ; ea poate fi irelevantă atît timp cît ține de contingența „autobiografică". Nu mai putem trece însă de ce-l de-al doilea spectru al *figurii apei :* viața care *se scurge.* Formularea nu are nimic frapant, ea apar-

ține, dimpotrivă, vorbirii de toate zilele. Dar acesta nu poate fi un contraargument de vreme ce izvorul ei nu va seca niciodată de acum încolo, ci își va amplifica neîncetat apele într-o revărsare mereu mai bogată și mai amenințătoare. „Viața *se scurge...*“ ! Viața este ca o apă, ea este chiar o apă care „se scurge“, trece pe nesimțite într-o direcție necunoscută. Viața este, precum apa, un loc al posibilităților, al germinației *latente* deocamdată. Viața are o suprafață liniștită și un adînc pe care nu-l cunoaștem, dar îl presupunem tot liniștit. Oricum, ochiul nostru nu poate sonda încă pînă acolo. În adîncuri se poate întîmpla orice. Valul pornit de mult din lumea lui ascunsă lovește cînd nu-l așteptăm sau poate feri în legănarea lui ca un ecou. *Apa* în totalitatea ei este, o spunem fără ezitare, o amplă metaforă „desfăcută“ cu încetineală („métaphore filée“) a romanului în întregime, cu aparențele și zonele sale tulburi, cu lumea lui mai mult ghicită decît vizibilă : *Morometii* este prea puțin un roman manifest, cît un roman al tăcerilor, al lucrurilor rostite pe jumătate, al presupunerilor : un iceberg cu o mică parte deasupra, plutind adînc scufundat în apa unui întreg *univers lingvistic*, a unei întregi *ideologii*, a unei *spiritualități* care sînt ale noastre și pe baza cărora el, romanul, se construiește.

Nu ne oprim asupra „apei care se vede“. Ea face parte din lumea satului și din întinderile care o cuprind : este apa în care fetele se scaldă, apa în care cineva se îneacă, apa la care o fată (Marioara) va merge atunci cînd e nefericită ; *este apa care cade de sus bogată, fertilizatoare și sub care Moromete se plimbă vorbind cu sine însuși...*

> „Începuse să tune și să fulgere, semn că abia acum se pregătea a ploaie mare, putea să țină și pînă mîine, astfel de amesticătură de nori se învălmășeau în straturile înalte ale văzduhului. Trosnete și bubuituri cutreierau și sfîșiau cerul de-o parte și de alta, ai fi zis că e o activitate plănuită acolo sus de niște inși, așa de mult semăna acum a minte de om felul cum tuna ici și răspundea dincolo... Sub apa care

cădea, Moromete arăta roșu ca arama în care însă timpul săpase ciudate semne, asemănătoare și ele cu pămîntul, cînd e crăpat de prea îndelungată secetă.

Între timp ploaia se întețise așa de tare că picăturile nu mai puteau sta nici unele lîngă altele, nici curge ca picături, ci se uneau și se formau mari grămezi de lichid care înecau totul, nu se mai vedea nimic. Moromete se mișcă din loc și își scoase pălăria din cap, pe care în mod bizar o scutură de apă ca și cum nu și-ar fi dat seama ce cădea de sus. (...) Dînd lovituri cu furca Moromete nu înceta să vorbească."

Cuvîntul, atributul fundamental al lui Moromete, țîșnește — mai mult ca niciodată, în acest moment unic al romanului, cutremurător prin dimensiunile pe care le deschide, epopeice — cu o forță a interogației, a reproșului, a persuasiunii, pe care nu i-o bănuiam pînă acum atît de proaspătă și de intensă. Sub căderea ploii, personajul este deodată invadat, din interior de astă dată, de șuvoiul nestăvilit al cuvintelor :

„Lipsind atîta vreme din pridvor Ilinca se neliniști cea dintîi de tatăl ei și ieși după el cu un sac în cap. Cînd îl văzu cu sapa în mînă și ud de sus pînă jos începu să strige la el să se întoarcă numaidecît în casă, nu-și dădea seama că putea să răcească și să moară ? Dar Moromete parcă nici nu auzea (...) ...fata și începuse să clănțăne din dinți. Se întoarse în casă și curînd ieșiră și celelalte surori și începură și ele să strige spre grădină, tată, vin încoace, însă fără ca el să le asculte, conducînd mai departe torentele de apă, făcîndu-le loc cu sapa și *continuînd liniștit și netulburat să vorbească, prizonier parcă fără scăpare al elementelor și al lui însuși...*" *(s.n.)*

Efectele apei asupra lui Moromete țin de miraculos, de inexplicabil. *Purificat* și *întinerit*, el *renaște*. După botezul natural pe care, fragmentar, l-am reprodus mai sus, cititorul cunoaște altă ființă : parcă asemănătoare cu Moromete cel din primul volum, parcă diferă : acum, pentru prima oară, știm cum a fost el cînd a fost *tînăr* și cînd *a iubit*. După această uluitoare ploaie, personajul *își amintește* de vîrsta *tinereții* și a *iubirii* și, ceea ce este și mai neobișnuit, redevine *cu adevărat* tînăr și, *cu adevărat*, se reîndrăgostește.

„Timp de cîteva săptămîni Moromete nu încetă să se mire : Bă, ce-a mai plouat, parcă în viața lui n-ar mai fi pomenit una mai mare. Ilinca și vecinii se uitau la el cam dintr-o parte : întinerise, nu-l mai recunoșteau. Fata povestea că înghețase cînd își dăduse seama de cît timp stătea el afară. Moromete își îndreptase umerii, fruntea i se descrețise, mersul îi devenise mai hotărît iar din glas îi pierise acea neliniște adîncă pe care oamenii i-o simțiseră pe arie cînd el încercase să vadă cum va fi viața lor în viitor."

Care sînt granițele imperiului acvatic, pînă unde se întinde el ? Să o spunem fără ocol : apa este elementul în a cărui materie se scaldă întregul univers al *Morometilor*. Ea este deopotrivă lumină și întuneric, conștiință și somn, tăcere și cuvînt, peisaj, carne, pămînt, satul în întregime. În plasma ei amniotică, nimic nu se poate răzleți. Apa închide voința de a lega totul, de a umple orice interstițiu, de a da oricărui detaliu curgerea întregului ansamblu. Ceea ce poate părea la un moment dat apă stătătoare, este în fapt un larg fluviu curgînd inegal : imperceptibil la început și, dintr-o dată, învolburat, amenințător.

Venind de departe, din adîncuri necunoscute, peste sat se revarsă în fiecare seară *apele negre* ale nopții. Întunericul primește o consistență grea, nivelatoare :

„De undeva răzbătu un țipăt ușor, subțire, de fată sau de femeie tînără, *înecat de întunericul nopții.*"

Nemaifiind transparent, *aerul* nu mai este nici vaporos : el primește deodată liniștea vătuită a unei materii consistente și alunecoase. Orice sunet întîmpină în calea sa o rezistență surdă, acvatică : totul devine „gîlgîit", „tremurat", „înăbușit". Somnul, și el, este o apă neagră, o formă particulară a mareei nocturne :

„Țugurlan se răsuci în așternut și îi mai înjură încă o dată. El nu se uita niciodată îndărăt ca să se învinuie pe el însuși, ci totdeauna ca să-i învinuie pe alții. Așa făcu și acum și se liniști, și aștepta să-i vină somnul, și *somnul veni ca o apă neagră* în care orice urmă de gînd pieri." *(s.n.)*

Mai neobișnuit ni se pare faptul că soarele însuși devine izvor de apă, de *apă luminiscentă :*

„...se făcuse cald peste cîmpie și soarele începuse *să inunde* grînele de lumină", „...sub pleoape (lui Niculae) îi apăruse o uliță largă cu un cîine care se da la el, una dintre acelea pe care ani de zile ieșise el cu oile și cu caii cînd era mic. Era pustie și mereu *înecată de lumina* verii." *(s.n.)*

Metafora apei apare în toată deschiderea ei abia în momentul în care ne dăm seama că orice alt element poate să împrumute ceva din natura ei lichidă : *pămîntul* („*unda* dealurilor... taie domol săritura cîmpiei"), *aerul* (după cum am arătat deja) și, lucru surprinzător, *focul* însuși (dimineața, norii „se făceau nevăzuți și lăsau *să se reverse* din adîncurile limpezi *dogoarea* necontenită și grea a zilei de vară"). Perechea oximoronică *apă-foc* devine atît de pregnantă în citatul de mai sus, încît realismul romanului i se subordonează pentru o clipă : po-

ziția axei verticale *pămînt-cer* a fost inversată pentru ca izvorul luminii să dobîndească o curgere „firească".

Sub orice formă ar fi — *neagră* sau *luminoasă* — apa *se infiltrează* și *spală*. Spațiile se pătrund de șuvoiul ei, iar contururile se anulează. Nenorocirile sau bucuriile umane cedează și se uniformizează sub dubla presiune, *acvatică* și *incendiară* :

> „Soarele începea să răsară ; cîmpia se limpezește de spuma argintie a aburilor de rouă și întinderea ei care joacă acum în nemărginiri de *foc rece* pătrunzînd prin ochi înăuntrul omului, *îl împrăștie afară, îl golește de frămîntările lui trudnice și apăsătoare, pentru ca după aceea să-l adune la loc într-un fel nou.*" *(s.n.)*

Drumurile devin rîuri („bătătura *curge* spre șosea, șoseaua pătrunde înăuntru prin golul căscat"), cerul și cîmpia, niște peisaje marine („Cerul și cîmpia *năpădeau* împrejurimile"). Cînd salcîmul care sprijinea o lume se năruie, „văile clocotiră", zăgazurile cosmice se deschid într-o inundație universală.

Seninătatea moromețiană nu este altceva decît o *plutire pe ape* :

> „...ei pluteau pe apa aceasta a lor cu atîta seninătate, încît era cu neputință să nu-ți dai seama că acest fel de a fi era de fapt bucuria și libertatea lor."

În sfîrșit, satul însuși, dezarticulat de curgerea neașteptată și brutală a istoriei, este identificat cu o apă fără fund din care ies la suprafață sau în care se scufundă mereu alte chipuri tulburi, de neînțeles în succesiunea lor grăbită :

> „...ca printr-o *spărtură* care nu mai putea fi dreasă, *începură să năvălească* (...) pe scena satului oameni și întîmplări care îl smulseră pe Niculae de acasă... S-ar fi zis, văzînd ce oameni ieșeau acum la iveală, că un sat parcă

nu era o așezare de cel mult două mii de case adunate într-o vale a unui rîu și ascunse sub salcîmi, ci o groapă fără fund din care nu mai încetau să iasă atîția necunoscuți." *(s.n.)*

Figura apei, instabilă și înșelător transparentă, pare să fie o figură a figurilor. Lăsînd să treacă privirea prin pînzele ei limpezi, apa, întocmai ca și proza de tinerețe a lui Marin Preda, oferă exact atîta perspectivă cît cere o lectură deprinsă cu lunecarea rapidă peste rînduri, ocultînd în același timp o față a sa, secretă, activă chiar și atunci — sau poate *mai ales atunci* — cînd nu este percepută.

Figură a figurilor, apa ne tulbură încă o dată cu spectrul ei, căci o regăsim într-un moment crucial al biografiei pe care aici am încercat să o descriem, *biografia imaginii ascunse*. Este clipa întîlnirii nefaste dintre personajul care își prevestește moartea și figura însăși a morții, apa neagră. De două ori, sfîrșitul lui Sandu este dinainte anunțat : prin gura sa și prin revărsarea peste sat a unei neguri funebre :

„Era ceață încă din zori, dar acum era aproape prînzul și nu se ridica deloc, *ba chiar se făcea și mai groasă, și s-ar fi zis că ziua nu mai avea oră cu lumina aceea a ei spălăcită și cu salcîmii cu coroanele mîncate pînă la trunchi, înghițiți cum stăteau în negura deasă... Satul părea acum lipsit și de spațiu, nu numai de timp cu elementele plutind peste el într-o curgere de pulbere albicioasă care nu se mai știa ce e, nu mai fusese văzută niciodată...* Întins între scoarțele largi ale căruței, înroșite în cîteva locuri de sînge, stătea Sandu galben, abia suflînd. O luaseră caii cu el la vale și îl călcase roata căruței. Cine nu țipa povestea... cum din pricina ceții..." etc. *(s.n.)*

Printre atîtea „figuri", unde este Marin Preda ? Rîndurile de față nu au imensul orgoliu „să-l refacă" în alt limbaj, încercare dinainte ratată pentru oricine ar întreprinde un act atît de temerar și de *inutil*. Dacă ne-am opri la acest prim capitol, *Imaginii ascunse* i s-ar putea aduce *cel puțin* un reproș : scrisul lui Marin Preda nu poate fi redus la acești curenți subterani care-i străbat opera. Există și o altă zonă, mai puțin străină de ceea ce știam pînă acum a fi Marin Preda, mai direct lizibilă, mai transparentă, mai plină de „substanța" lumii sale. Aceasta nu înseamnă că putem vorbi despre imaginile ascunse în termeni ca „abscons", „profund", „structural", „adevărat" (mai ales așa nu !), în timp ce tot restul ar fi „superficial", „clar", „pretext". Atunci cînd spunem „mai direct lizibil" sau „mai transparent", înțelegem un *alt* spațiu, e drept, cu altă configurație, cu altă dinamică, deloc rectiliniu, schematic sau asimilabil unui fond tradițional și pasiv, dar cuprins în mare parte sferei verosimilului. La această ultimă afirmație adăugăm imediat : verosimilul prozei lui Marin Preda este mult mai mult decît pare un rezultat al tehnicii particulare a prozei sale, *autointerpretarea*, aspect asupra căruia vom insista mai tîrziu.

Forța extraordinară a literaturii sale — pe care o simțim cu aceeași intensitate la fiecare lectură și la fiecare dintre aparițiile sale editoriale — își are originea în neodihna tuturor elementelor textului, oricărui nivel ar aparține ele. O voință copleșitoare s-a pus în mișcare pentru a nu lăsa nimic întîmplătorului, liniei moarte. S-a ajuns astfel la scindarea acestei voințe și a cîmpului ei de operare. O parte („imaginea ascunsă") s-a desprins de întreg, s-a structurat într-un mod specific, și-a dobîndit o viață proprie, imprimînd din timp în timp lecturii o nouă densitate, efect provenind nu doar din suprapunerea a două voci, ci a două ansambluri diferite, de mare complexitate la rîndul lor.

Nu sîntem convinși că am subliniat îndeajuns un lucru : imaginile ascunse nu au în fapt nimic abscons. Nu putem desprinde dintr-o nuvelă ca *Întîlnirea din pămînturi*, spre exemplu, o figură care să nu fi apărut *măcar o singură dată* la orizontul distinct al primei lecturi. Abia *recitind*, supunînd textul unei priviri insistente, oarecum neîncrezătoare, deși fascinate, în fața căreia totul primește valoare egală, *impresia* de natural dispare, cuvintele își pierd formele și se recombină *pentru* a-și dizolva din nou contururile într-o fugă continuă pe care ochiul nostru nu a știut s-o rețină în învolburarea ei. Mai bine însă decît putem vorbi noi despre toate acestea, o face tot Sandu, „ciudatul" personaj din *Moromeții*, cel care are darul prevestirii și, în plus, capacitatea (involuntară ?) de a citi poetic lucrurile. Semnul dintîi al acestei lecturi este refuzul naturalului ; senzația ei, o „îmbolnăvire" a spiritului, neobișnuit cu suprapunerea imaginilor, cu ambiguitatea lor funciară :

> „«Cumnate, îmi spune el, ascultă aici, mi-a intrat un vierme pe os !» «Ce vierme, nea Sandule, ce vorbești ?!» «Un vierme negru, pe măduva oaselor...» «Fugi d-aici, cumnate, oi fi visat urît !» «Nu, nu, e un vierme, vezi, de cînd am venit de pe front îl simt cum se mișcă pe os, ascultă aici, stau eu și mă gîndesc, n-am nimic, nu e boală pe care să ți-o îngrijească *altul (s.n.)*. Începe întîi de pe os, pe urmă vezi o grămadă de prostii, de nimicuri. Cum te văd eu acum, că ai sprîncene negre și nasul ca o piatră albă, și cum calci pe un mușuroi mic de furnici... *Așa începe : vezi o grămadă de fleacuri și te gîndești anapoda la ele. Și te tot uiți... Și tot uitîndu-te, le vezi că nu mai*

sînt ca la început. Se umflă, se fac mari, deschid gura și parcă rîd de tine ; pui degetul alături jos și *nu vezi nici o deosebire :* ce mi-e degetul ce mi-e pămîntul. *Altele se mișcă, ți se pare că nu mai știi ce sînt,* uiți de unde ai plecat și stai așa...»" *(s.n.)*

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CAPITOLUL II

POETICA DESCRIERII

„Dar, la urma urmei, cine sînt eu?"
(Marin Preda, *Moromeții*, I)

BCUJAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DESCRIEREA ÎN TRAVESTI

Dacă, în linii generale, narațiunea introduce dimensiunea temporală în universul ficțiunii, descrierea îi conferă spațiu și, simultan, îl și populează. În absența descrierii, *construcția universului ficțional* nu ar fi posibilă și nici „efectul de real", pe care orice proză realistă trebuie să îl provoace ; referențialitatea textului romanesc este întîi de toate sui-referențialitate : cînd naratorul sau oricine altcineva pronunță un „acolo" în roman, cuvîntul fie că trimite la un loc care, cîndva, în paginile anterioare, a fost eventual descris și pe care memoria lecturii l-a păstrat integrîndu-l unui proces de construcție în imaginație, fie că îl instaurează în chiar clipa prezentă.

„Descrierea chipurilor, a interioarelor, a naturii ocupă în proza lui Marin Preda un loc minim." (Mihai UNGHEANU, 1973 : 59) Dacă lucrurile stau așa — și fără îndoială că așa stau —, cum se face că, în ciuda quasi-absenței rîndurilor descriptive, claritatea universului *Morometilor* sau a nuvelelor din *Întîlnirea din pămînturi* nu este cu nimic tulburată ? Dar nu numai că nu este cu nimic tulburată, mai mult, ea pare deplină, fără să putem vorbi despre lungi descrieri balzaciene, sadoveniene sau proustiene. Deducem de aici că, undeva în text (în povestire, în dialog sau în altă parte), trebuie să existe, mascată, *o infuzie descriptivă compensatorie*.

Descrierea din povestire. Ce ne spune prima pagină din *Morometii?* În afara primelor trei rînduri, în care sînt precizate locul („cîmpia Dunării") și timpul povestit („înaintea celui de-al doilea război mondial", într-o vară), mai aflăm cîteva lucruri despre familia Moromete care, în amurg, s-a întors acasă de la cîmp; frații se culcă, fetele pleacă la scăldat, Moromete iese la drum, iar mama pregătește cina.

În aparență, în aceste rînduri, nu e nimic altceva decît un început de narațiune, *o situație* compusă din mici acțiuni fără consecințe, de vreme ce, înțelegem, aceste lucruri s-au mai petrecut de multe ori înainte și tot așa se va întîmpla și de aici încolo. Să transcriem însă binecunoscutul fragment liminar al romanului:

„În cîmpia Dunării, cu cîțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfîrșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari.

Era începutul verii.

Familia Moromete se întoarse mai devreme de la cîmp. Cînd ajunseseră acasă, Paraschiv, cel mai mare dintre copii, se dăduse jos din căruță, lăsase pe alții să deshame și să dea jos uneltele, iar el întinsese pe prispă o haină veche și se culcase pe ea gemînd. La fel făcuse și al doilea fiu, Nilă; intrase în casă și după ce se aruncase într-un pat, începuse și el să geamă, dar mai tare ca fratele său, ca și cînd ar fi fost bolnav. Al treilea băiat, Achim, se furișase în grajdul cailor, se trîntise în iesle să nu-l mai găsească nimeni, iar cele două fete, Tita și Ilinca, plecaseră repede la gîrlă să se scalde.

Rămas singur în mijlocul bătăturii, Moromete, tatăl, trăsese căruța sub umbra mare a celor doi salcîmi de lîngă poarta grădinii și apoi ieșise și el la drum cu țigarea în gură. Părea de la sine înțeles că singură mama rămînea să aibă grijă ca ziua să se sfîrșească bine.

Moromete stătea pe stănoaga podiștei și se uita peste drum. Stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva... Oamenii aveau însă treabă prin curți, nu era acum timpul de ieșit în drum. Din mîna lui fumul țigării se ridica drept în sus, fără grabă și fără scop." *(Morometii,* I)

Nimeni nu ar putea susține că avem aici o descriere. Sîntem îndreptățiți să vorbim despre înlănțuirea unor elemente care aparțin unui *discurs,* tipic realist, *de ancorare* a ficțiunii într-un loc și timp istoric determinate, de elemente care se resorb deja complet în actul povestirii. Sînt acum prezentate cîteva dintre personajele cele mai importante, insistîndu-se asupra *mișcărilor* lor într-un singur moment al narațiunii. Aceasta din urmă este emisă de un narator „obiectiv" (ghilimelele atrag atenția asupra rezervei noastre în ceea ce privește obiectivitatea instanței narative. Iată pe scurt cîteva locuri unde convenționala și desigur inexacta obiectivitate a naratorului este trădată : mai întîi, ciudatul „se pare" prin care partea întîi a romanului, cu trăinicia și tihna ei, este pusă în întregime sub semnul îndoielii. În acest început se aude de pe acum glasul sfîrșitului ; naratorul părăsește pentru o clipă prezentul narațiunii și trecutul narat întîlnind un moment viitor, imprevizibil pentru personaje și cititor, dar pe care el, naratorul, îl cunoaște dinainte, îl anunță, îl previne. Apoi, nuanța conclusivă din fraza „Părea de la sine înțeles că singură mama rămînea să aibă grijă etc..." introduce, dar încă voalat, un *discurs al interpretării.* În orice interpretare, un *subiect* recuperează ceea ce nu se vede, completînd spațiile albe ; întîlnim așadar, o atitudine *activă* față de lumea reprezentată. Mult mai evident este acest discurs — incompatibil cu o perfectă obiectivitate — în observația : „pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva..." Concluzia este că „limitarea omniscienței o putem admite de pe acum ca pe un fapt necontestabil." N. MANOLESCU, 1980 : 290. Cu aceasta încă nu am isprăvit, și nici nu intenționăm dealtfel să o facem aici, cu „infidelitățile"

naratorului față de obiectivitatea, inutilă și imposibilă, himeric căutată și atît de lăudată de critica noastră). Ar trebui apoi să ne referim la tehnica plonjărilor concentrice, dinspre îndepărtat spre apropiat, în strategia naratorului : de la o viziune generală („înaintea celui de-al doilea război mondial") se trece la precizarea „începutul verii", se ajunge apoi la acel „mai devreme" și, în cele din urmă, vitezele timpurilor narațiunii și din narațiune se egalizează într-o curgere aproape paralelă ; rapida survolare temporală pare că se diluează dintr-odată în clipa de așteptare „pe stănoaga podiștei", „fără grabă și fără scop", precum fumul țigării lui Moromete.

Toate acestea — la care s-ar mai putea adăuga ordinea acțiunilor, modalitatea de prezentare a lor prin juxtapunere sau ritmul rapid cu care ele se succed — sînt componente ale povestirii. *Ea* este în primul plan ; numeroasele verbe de mișcare concentrează în mare măsură atenția lecturii, ceea ce face imposibilă pătrunderea în text a oricărei alte forme romanești.

Dar, în spatele povestirii, în umbra ei, ca un mozaic descompus și incomplet, o lectură atentă recompune corpul fragmentat al descrierii. În spațiul rustic al *Morometilor* se intră la fel ca și în timpul lor — din departe spre aproape : „cîmpia Dunării", cîmpia satului, gîrla, drumul, stănoaga podiștei, bătătura, salcîmii, casa, grajdul, poarta grădinii. Pare incredibil, dar avem aici aproape toate părțile care formează cadrul unde se vor petrece întîmplările și dialogurile, extraordinarele dialoguri, ale romanului. Fiecare dintre aceste locuri privilegiate este rupt parcă de celelalte, spre deosebire de secvențele narative, mult mai grupate, mai continue : „Cînd *ajunseseră* acasă, Paraschiv... *se dăduse jos* din căruță, lăsase pe alții *să deshame* și *să dea jos* uneltele, iar el *întinsese*... o haină veche și *se culcase* peste ea *gemînd*."

Însă, în timp ce o secvență narativă se reprezintă doar pe sine, fiind cel mult un efect al secvenței anterioare și cauză a celei care urmează, *figurile spațiului* concentrează fiecare, *în mic*, imaginea întregului. Cînd citim, este suficient să se precizeze, spre exemplu, că dialogul personajelor are loc *în pridvorul* casei sau afară pe *stănoagă* pentru ca în jurul acestei unice indicații circum-

stanțiale să apară, *nenumite*, casa, ograda, grădina, satul, pămîntul larg din jur și deasupra cerul înalt și boltit pînă în depărtare. Figurile acestea de esență *metonimică* funcționează întotdeauna *eliptic* (vezi Michel LE GUERN, 1973 : 27): pe suprafața lor îngustă stă gravat chipul tuturor celorlalte. Ele sînt, în orice moment, în expansiune, putînd să se reverse continuu dincolo de sine într-un proces de re-construcție a universului romanesc, imposibil de refăcut *de la început* pentru fiecare scenă în parte. Faptul că trec neobservate este, printre altele, unul dintre marile lor avantaje („Se pare că una dintre condițiile reușitei artistice este ca tendința care luptă să pătrundă în conștiință să nu primească un nume, oricît de ușor ar putea fi recunoscută, așa încît procesul să se repete în spectator, fără ca el să-și fixeze atenția asupra lui..." Sigmund FREUD, 1980 : 293), exploatat din plin de Marin Preda și niciodată atît de mult în literatura noastră ca în opera lui : re-construind, *mascate* în spatele povestirii, înregistrate aproape pasiv de memoria lecturii, oarecum inconștient, forța cu care ele se impun este mult sporită. Elemente de fundal, figurile spațiului alcătuiesc un neschimbător decor ; rareori puse în discuție (în cîte un fragment descriptiv), acestea rămîn mereu să fie *presupuse*.

Toate împart însă o calitate esențială : prispa, poarta, stănoaga, ograda sînt locuri de *trecere* și *popas*, locuri unde *închiderea* și *deschiderea* se află într-o dreaptă cumpănă ; *deschiderea*, în sensul că ele prilejuiesc aici nu numai revărsarea interiorului în exterior și invers „(Deschiderea porții se face cu repeziciune și bătătura curge spre șosea, șoseaua pătrunde înăuntru prin golul căscat." *Morome*ții, I), dar oferă și posibilitatea *adăpostirii*, pe terenul lor ferm, a Dialogului și a Spectacolului.

Un schimb de replici așteaptă Moromete stînd „degeaba" pe stănoaga podiștei, iar, dacă nu-l poate avea, Moromete se despăgubește printr-o reprezentație unde el este și regizor, și spectator :

> „Spre prînz, Moromete se sătură să stea *pe prispă ; ieși la drum pe stănoaga podiștei*. Ziua era frumoasă, deși căldura năvălea din cer asu-

pra ei. *Pe stănoagă* era umbră, deasupra *salcîmii* înfloriți, iar *pe șoseaua* curată, măturată din toate părțile de fete, treceau oameni. La a treia casă, înainte, ieșea din curte și se ducea nu se știe unde Matei al Barbului, care avea o gîlmă în gît și care din pricina asta, cînd vorbea, îți venea să-i spui: «Tușește, mă, Matei, să-ți iasă gîlma aia din gît».

— Unde te duci, Matei?! îl *întrebă* Moromete *anume să-l audă vorbind.*

— ...ă duc înă la mnatu-meu, ă-mi dea un ăpăstru! «Vedeți? Din pricina gîlmei cuvintele lui sînt ciumpăvite, topite în omușor», părea să spună Moromete prin întreaga lui înfățișare.

Vecinul din față, alde Udubeașcă, ieșise și el la poartă.

— Mă, Udubeașcă! *chemă* Moromete *parcă prăpădit de uimire.* Ce face, mă, Gheorghe ăla al tău?

Gheorghe acela al lui Udubeașcă nu făcea nimic deosebit ca să se mire și să fie atît de nemaipomenit de încîntat Moromete, dar întreba de el tocmai de aceea, tocmai pentru că săracul Gheorghe al lui Udubeașcă era un flăcău șters și bun, ale cărui urme pe pămînt nu le vedea nimeni.

— Gheorghe s-a dus cu caii pe izlaz! răspunse Udubeașcă.

«Vedeți? asta face Gheorghe al lui Udubeașcă»"

(Morometii, I)

Închiderea, în lumea Morometilor, suprapune *absența dialogului* cu *izolarea personajelor* în afundul nefertil și inautentic al casei, transformată din sejur nocturn în loc de penitență și exil (să ne amintim bolirea voluntară a lui Moromete). După cum toate aceste locuri *pot* favoriza un dialog, la fel de bine ele îl și pot curma (dialogul presupune totuși un spațiu fix, neitinerant, lipsit de incidente și schimbări gratuite de decor; forma peripatetică

a dialogului introduce o dimensiune — deplasarea — inutilă, autodizolvantă chiar, întrucît sugerează o posibilă și perpetuă transgresare, prin împăcare, a opozițiilor într-o soluție; egalizarea opiniilor și a *pozițiilor* vorbitorilor, condiție *sine qua non* a dialogului, devine ierarhizare a lor și asimilare a unora de către celelalte, devine, altfel spus, o modalitate de instruire). În orice moment, spațiul moromețian este amenințat de posibilitatea nedorită a închiderii lui : ușile și porțile pot oricînd să fie trase în urmă, o lumină se poate stinge, un echilibru se poate strica.

Semantica figurilor spațiului, cu jocul închiderii și deschiderii lor, înspre dialog mai cu seamă, nu se rezumă la *Morometii* doar. Superba povestire *O adunare liniștită* începe tocmai printr-o *întîlnire* în fața casei, *pe podișca șanțului*, a unor oameni ce se îndreaptă spre Pațanghel (porecla lui Moromete) :

> „Un om venea cu caii de la apă și se apropia de casa lui. Mergea încet lîngă vite și călca rar pe pîrtia adîncă făcută în zăpadă. Cînd să intre în curte, se auzi strigat de doi vecini care se duceau împreună undeva. Omul cu caii închise poarta și *se întoarse pe podișca șanțului.*"

La fel, încercarea de a lega un dialog se face, în *Desfășurarea*, tot dintr-un astfel de loc, deși aici, deocamdată, acest lucru nu e posibil :

> „Ilie Barbu ieși *pe prispă* și se rezemă de stîlpul casei. *Aștepta să treacă cineva...*"

Figuri ale unui întreg peisaj (satul), locurile pomenite mai sus funcționează, în proza lui Marin Preda, și ca *metonimii ale dialogului : apariția lor în text introduce subiacent în actul lecturii starea de așteptare a unei discuții între personaje*. Peisajul ascunde în inima sa receptacolul producerii cuvîntului dinamic, scindat și împreunat totodată în spațiul contradictoriu (dar contradictoriu într-un sens erotic) al dialogului.

Descrierea din dialog. Cu cîteva excepții, personajele lui Marin Preda vorbesc toate la fel : nu cuvintele le separă, ci modul de mînuire a lor, forța cu care sînt spuse. Cuvintele întrebuințate de țăranii lui Preda sînt aceleași pentru toți, întrebuințarea lor diferă. Totuși, există și aici, în alegerea cuvintelor, germeni ai descrierii. Portretul unor personaje poate fi *dedus* — descrierea este iarăși *indirectă* — din cîteva ticuri sau pedanterii : desigur, ne vine imediat în minte Bilă — cel cu creioane multe în buzunarul de la piept, așezate la vedere — în gura căruia, tot la două vorbe, auzi un „ți-o spun *cu lăcrimi în ochi*", sau Victor Bălosu, cu „facultățile" lui care nu-l îndeamnă „să obișnuiască țuică dimineața", ori Toderici, care n-ar spune stîngaci ca orice țăran mînios și cam prost „ai uitat că cînd ai venit aici aveai itari și cămașă de tort", și care ține, în schimb, un discurs incoerent unde sînt amestecate cele mai îndepărtate și divergente lucruri : politică internațională, referințe economice și situații școlare.

Descrierea în discursul atributiv. Discursul atributiv este totalitatea „locuțiunilor și frazelor care, într-o povestire (mă gîndesc la povestirea scrisă), însoțește discursul direct și îl atribuie unuia sau altuia dintre personaje — acele «spuse el», «strigă ea», «întreabă el suspinînd», «răspunse ea privind pînza» care regizează parțial circulația vocilor și contribuie la situarea vorbirii, a originii sale, a contextului său și a destinației sale" (Gérald PRINCE, 1978 : 305).

Ce importanță pot să aibă pentru descriere toate precizările privind tonul și natura actului de vorbire ? Iată o întrebare în bună măsură justificată dacă ținem seama de faptul că o replică se rostește nu după cum *sînt* vorbitorii, ci după situația creată în momentul discuției : glasul poate fi mînios, nepăsător, insinuant, afectuos, distant, lingușitor atunci cînd „zice", „spune", „întreabă", „răspunde", „acceptă", „se răstește", „exclamă", „continuă"..., fiindcă ceva în clipa aceea provoacă mînia, nepăsarea sau afecțiunea, sau fiindcă un interes anume se ascunde în spatele cuvîntului lingușitor sau insinuant. În general, așa se întîmplă ; așa e la Liviu Rebreanu, la George Că-

linescu, la Hortensia Papadat-Bengescu, la Camil Petrescu ; așa ne-am obișnuit să fie. La Marin Preda însă, discursul atributiv primește în subtext o funcție nouă, în măsura în care precizează inflexiunea și forța vocii, el emite indirect o judecată asupra vorbitorului. Nu oricine poate, ca Moromete, să vorbească pe toate tonurile, nu oricine poate ca el, vorbind, să arate o nesfîrșită uimire, *suprema uimire*, ea însăși cuprinzînd atîtea nuanțe : uimirea *neputincioasă* (în fața prostiei incurabile), uimirea *prefăcută* (un truc al argumentației), uimirea *ca îndoială*, uimirea *ca protest*, uimirea *ca provocare la discuție*... Numai Moromete poate „să exclame" în așa fel încît să se înțeleagă zece alte lucruri rămase nerostite, numai el poate „să aprobe *subțirel*" (Guica continuă : — „că n-o fi mai rău ca p-aci. Că cînd oi muri, intri în pămînt și te mănîncă viermii. Și sufletul ? Un abur care trăiește și el și se tot plimbă... — Păi se plimbă ! aprobă Moromete..."), prinzînd un moment cînd reluarea cuvintelor Guichii, îngînate cu un „păi" introductiv, sînt de-o „indescriptibilă ironie", după aprecierea naratorului însuși (nu mai are nici o importanță dacă ironia este sau nu înțeleasă : Moromete o gustă din plin de unul singur).

În timp ce Moromete poate vorbi în mii de feluri, celorlalți nu le este la îndemînă același lucru : Matei Dimir, oricum ar fi, nu se poate decît *răsti* („— Uite, mă, că se făcu tîrziu, *se răsti, scandalizat*, Matei Dimir. Hai, mă, încolo d-aici ! Hai, Costache, hai, mă, Giugudel." *(Morometii*, II), Cocoșilă, oricît de afectuos, nu poate decît să înjure, deși inteligența sa nu e departe de cea a lui Moromete, iar vocea celorlalți se rezumă la neutrele „zise" sau „spuse".

Infuzia descriptivă compensatorie există. Locul de „manifestare" a descrierii este subtextul, dacă prin text se înțelege partea de suprafață a literei, acolo unde lumina cade direct asupra povestirii în înțelesul ei larg.

Uzînd de un calambur dubios, am vorbi despre o *descriptio praedans* în opera de tinerețe a lui Marin Preda, în care *praedans* amintește, prin sonoritate, de auto-

rul care-i dă atîta strălucire și care impune, referitor la condiția creatorului, metafora *Vieții ca o pradă*; descrierea sa este, într-adevăr, o pradă smulsă altor forme românești: povestire, discurs direct (ceea ce noi am numit abuziv dialog), discurs atributiv...

Descrierea propriu-zisă, sub forma unor fragmente masive în corpul romanului — vom insista mai mult asupra *Moromeților* —, va fi, în rîndurile care urmează, privită îndeaproape, pînă cînd, din familiar, se alege nefamiliarul, ale cărui sensuri, niciodată recuperabile în întregime, ne modelează în tăcere lectura.

LA VENIREA NOPȚII. Spre deosebire de narațiune, formată din secvențe succesive, asamblate de o scriitură ale cărei elemente de suprafață sînt și ele tot succesive, descrierea ființează din prima clipă pe baza unei tensiuni pe care o păstrează latent pînă la sfîrșit.

Pe de o parte, ca orice text scris, descrierea trece și ea prin același fir îngust al rîndului. Elementele care o compun nu se pot ordona decît *linear*, iar linearitatea presupune, din capul locului, dimensiunea *temporală*: pare banal să se spună că lectura este un act *durativ*, dar fenomenul, studiat de poetica actuală, are importanța și consecințele lui. Pe de altă parte, este și mai evident că atunci cînd citim nu înregistrăm niște cuvinte unul după altul — o astfel de lectură „abstractă" nu reține nimic din sensul frazelor —, ci *o imagine*, un tot, *un spațiu* cu ființe și lucruri *reprezentate* din care — în cazul descrierii — tocmai dimensiunea temporală lipsește sau este redusă la minimum.

Așadar, linearitatea materială a cuvîntului s-a resorbit complet în spațialitatea reprezentării? Dacă ar fi așa, descrierea literară n-ar fi decît o variantă a picturii, ceea ce e absurd. Condiția originară a descrierii stă într-o perpetuă transformare a linearului și temporalului în volum, transformare subminată, în chiar clipa împlinirii ei, de o mișcare de reîntoarcere la linear. Cum este însă posibilă iluzia reprezentării și cum ia naștere *spațiul* ei? Ce se întîmplă cu *timpul scriiturii/lecturii* în actul reprezentării?

Fragmentul pe care îl reproducem mai jos ne oferă șansa de a nu rămîne exilați în domeniul problemelor generale, regăsind concomitent fascinația prozei lui Marin Preda :

„Se înserase bine peste tot, se vedeau luminile din vetre și acea mișcare încetă a umbrelor din fața ușilor deschise spre bătătură, din care se putea ghici că toată lumea începuse, sfîrșise sau era încă la masă : întunericul se clătina, străpuns de razele tremurătoare care veneau din tindă și care lăsau să se vadă cîinele așteptînd pe prispă așezat în fund, sau umbra unei mîini mărită pînă la grajd, a cărei sursă putea să fie acolo în tindă între cele două odăi, a unui copil, care ducea lingura la gură, sau a unei fete care spăla vasele și le punea curate la locul lor pe poliță. Salcîmii, nemișcați și întunecoși, păreau fără frunze, uriași tăcuți și negri care poate că dormeau și ei sporind astfel liniștea care atrăgea animalele să se lipească cu burta de pămînt și pe oamenii care își mai purtau încă ființa cine știe pe unde și încotro, să se grăbească să facă același lucru : somnul era o taină de aici de jos, nicăieri sus cerul nu se oprea să doarmă, se schimba mereu pînă la ziuă și poate doar soarele mai apropiat de oameni dormea și el în timpul nopții..." *(Morometii,* II).

Imaginea înnoptării se pare că l-a urmărit pe Marin Preda, de vreme ce rîndurile de mai sus preiau din volumul anterior și dezvoltă aceeași enigmatică scenă, ca și cum nici autorul ei nu a putut să-i surprindă misterul nesfîrșit și de aceea ea s-a cerut reluată și supusă din nou luminii pline de surprize a cuvîntului. În volumul întîi, imaginea era mult concentrată :

„Catrina Moromete se șterse pe frunte de sudoare și intră în tindă. Unul cîte unul, copiii intrară în tinda casei. Se înserase bine și de

pe vatră focul arunca pînă departe o fîșie roșie de lumină făcînd să strălucească bătătura." *(Morometii,* I)

Să ne oprim deocamdată asupra *structurii însăși a imaginii* lăsînd temporar deoparte structurarea ei.

În primul volum, descrierea se reduce la o singură frază, ultima din cele trei ale fragmentului citat, și este precedată de retragerea tăcută a familiei în casă. Gestul mamei, care își șterge fruntea de sudoare, bănuim că trebuie să fie domol, obosit, parcă inconștient făcut. Bănuiala este confirmată în al doilea volum unde, în fața ușilor, umbrele se mișcă *încet*. Retragerea în casă, la lumina focului, în timp ce afară întunericul este tot mai adînc, înseamnă trecerea într-un *spațiu al intimității*. Contururile lui imprecis delimitate se întind însă, *împrăștiindu-se* dincolo de tindă, pînă în bătătură, atît cît ține raza focului, a cărui lumină este departe de a fi diurnă, solară; ea ține mai degrabă de natura nopții de la care împrumută parcă o culoare deosebită, *ireală* sau artificială, *roșul* (eliminînd această precizare din descriere, forța ei va fi alta, mult diminuată). Cu toate acestea, între lumina nocturnă a focului și întunericul nopții se dă o ciudată luptă („întunericul se clătina străpuns de razele tremurătoare care veneau din tindă..."), cu atît mai ciudată cu cît elementele în opoziție se înrudesc. În cadrul ușii, se strecoară o mînă, cu o lentoare nefirească, aproape adormită („de oboseală", va spune codul realist; „de vraja pîlpîitoare a focului sau a momentului poate", va spune codul descrierii), și încremenește într-o poziție hieratică un cîine („așteptînd firimiturile cinei", potrivit codului realist; „compunînd un peisaj", după codul descrierii). Iată însă că elementele care populează spațiul acesta intim se văd proiectate pe ecranul mai slab iluminat al lucrurilor din curte, înstrăinîndu-se deodată de ele însele. O lume deformată și *fragmentară* (se vedea „umbra unei *mîini mărită* pînă la grajd...") se dedublează, desfăcîndu-se în *două scene de natură diferită:* cea din tindă pe care n-o cunoaștem *direct (scena reprezentării realiste)* și proiecția ei în afară, singura pe care o vedem — împreună cu naratorul *(scenă de esență teatrală:*

un joc de umbre și măști). Așadar, în interiorul imaginii, întîlnim deja *un spațiu*, nu doar un spațiu metonimic în care lucrurile se așează unele în vecinătatea altora putînd fi reciproc comutabile, ci un spațiu veritabil, *heterogen*, în care două scene ireductibile coexistă și se completează.

Ceremonialul infuz din secvența comentată devine evident în rîndurile de mai jos : salcîmii dorm „sporind liniștea care *atrăgea animalele să se lipească cu burta de pămînt și pe oamenii care își mai purtau încă ființa cine știe pe unde și încotro, să se grăbească să facă același lucru :* somnul era o taină de aici de jos...“ Accidentalul (oamenii rătăcind „cine știe pe unde și încotro“) este corijat implacabil de o lege general valabilă, a somnului, a tăcerii, a nemișcării. Singur cerul nu i se supune. Spațiul s-a lărgit și, *curios lucru*, s-a dizolvat într-o considerație generală asupra cerului și soarelui, a devenit o aserțiune, *o înșiruire* de cuvinte lipsite de întinderea transcendentă și imanentă a imaginii. Spațiul a devenit linie și imaginea, semn : „nicăieri sus cerul nu se oprea să doarmă, se schimba pînă la ziuă și poate doar soarele mai apropiat de oameni dormea și el în timpul nopții...“ Cine nu simte diferența care există între o frază descriptivă precum „razele tremurătoare care veneau din tindă și care lăsau să se vadă ciinele așteptînd pe prispă așezat în fund etc. ...“ și fraza asertivă reprodusă mai sus („nicăieri...“) are la îndemînă un mijloc eficace de verificare : în timp ce prima nu poate fi acceptată sau respinsă, fiindcă adevărul și lumea ei există independent de noi, și, ca orice lucru care există, *ea are un spațiu*, cea de-a doua poate fi anulată sau susținută cu argumente, poate fi supusă acțiunii fisurante a lui DA și NU, fiindcă este, în plus, un enunț a cărui enunțare este indiferentă.

Cu aceasta, putem trece la cea de-a doua formă a descrierii de a fi *în* spațiu și *ca* spațiu. Părăsim astfel *parțial* imaginea pentru a-i pune în lumină partea nevăzută și care o susține — *structurarea.*

Cui aparțin descrierile de mai sus ? Desigur, naratorului. Pînă acum, el a povestit sau a descris dintr-o singură perspectivă, pe care arareori a abandonat-o : perspectiva personajului („viziunea din interior“, în terminologia lui Tzvetan TODOROV, 1973 : 59). Dacă în al

doilea volum al *Moromeților* descrierea *înnoptării* poate fi atribuită — cu multe rezerve, pe care nu le formulăm aici — lui Isosică, în primul volum, naratorul rămîne singura ei sursă și își asumă în exclusivitate viziunea.

Unde se situează acest narator cînd descrie și *cînd* descrie el de fapt ? Nu ne referim la timpul descris, pe acela îl știm, ci la timpul descrierii chiar.

Fără îndoială, naratorul nu poate fi cuprins în *spațiul intim* al luminii focului. El este situat undeva în afara lui, în afara tindei sau a bătăturii, într-un cuvînt, *în afară*, dincolo de ceea ce în noapte se conturează ca spațiu uman protejat. El, naratorul, este parcă *la pîndă* (aici stă poate și o parte din enigma descrierii înnoptării). Naratorul nu descrie aici un interior, ci doar ceea ce din acest interior este înstrăinat, adus în exterior, fiind totuși încă legat de originea care l-a produs : *o umbră*, o pată, fie că este un contur întunecat în raza focului, fie că este o proiecție a unui contur. Descriind, ochiul naratorului caută de fapt *originea* celor descrise : „de unde vine această umbră mărită pe grajd ?“, pare el să se întrebe. *Peste actul descrierii se suprapune așadar un discurs al divinației și interpretării :*

> „razele... lăsau să se vadă... umbra unei mîini mărită pînă la grajd, *a cărei sursă putea să fie acolo în tindă între acele două odăi, a unui copil care ducea lingura la gură, sau a unei fete care spăla vasele și le punea curate la locul lor pe poliță...*“ *(s.n.)*

Sau, în același sens :

> „Se înserase bine peste tot, se vedeau luminile din vetre și acea mișcare încetă a umbrelor din fața ușilor deschise spre bătătură, din care *se putea ghici că toată lumea începuse, sfîrșise sau era încă la masă...*“ *(s.n.)*

Deși interpretarea oscilează între posibilități diverse, esențială nu ni se pare a fi îndoiala naratorului, ci tocmai siguranța cu care el circumscrie „lecturile“ puținelor în-

dicii ce i se oferă. Lumea răsfrîntă văzută de el interpune o dublă distanță între ochiul care se uită și locul căutat de privire (tinda) : narator — umbrele din bătătură și umbrele din bătătură — originea lor. Distanța aceasta, accentuată și de intervenția discursului divinației, instaurează un alt spațiu, *spațiul enunțării*, cuprins între două zone *inaccesibile* nouă : una situată în plină lumină (cina), dar *ferită* de privirea naratorului, și alta, despre care *nu se vorbește*, dar care este de fapt originea tăcută a descrierii, privirea însăși — iar între cei doi poli, *vizibilul* : bătătura, grajdul, ușa, umbrele, fîșia de lumină etc.

Înnoptarea, scrutată *în* detaliile ei de două ori în *Morometii*, își refuză de fiecare dată revelarea enigmei. Așa se explică deplasarea privirii de la spectacolul propriu-zis al scenei în altă parte, ca și cum sensul ei niciodată dezvăluit ar putea să fie totuși surprins altundeva, în zarea largă a nopții.

Privirea se oprește mai întîi asupra salcîmilor. Din această clipă, vom ști *cu siguranță* că urmează o mișcare ascensională : verticali, salcîmii împing întotdeauna în proza lui Marin Preda privirea spre cer. Copacii sînt însă „nemișcați și întunecoși". Lentoarea gesturilor din tindă sau a umbrelor din bătătură a devenit aici *nemișcare*. Din capul locului este evident că revelația nu se produce, *nu se poate produce*, nici acum nici mai tîrziu. Impresia se certifică, fiindcă salcîmii sînt „uriași *tăcuți* și negri care poate că dormeau și ei..." Semnele tăcerii și liniștii se înmulțesc ; paralel, toate șansele de a găsi sursa enigmei se închid într-o neputință în sfîrșit numită : „somnul era *o taină* de aici de jos", *o taină* pe care cerul nu o cunoaște, el nu cunoaște amorțirea aceasta ce seamănă atît de mult cu moartea („sus cerul nu se oprea să doarmă, se schimba mereu pînă la ziuă..."). Nu în afară stă, așadar, enigma scenei, privirea s-a întors în van să o caute lateral sau în sus. Enigma rămîne *acolo*, în jocul ciudat al umbrelor, în culoarea luminii, în gestul nesfîrșit de simplu de a așeza un vas *curat* la locul *lui* pe poliță, în legarea lor, a tuturor, împreună, într-o singură imagine.

Deși este un moment de oprire sau de încetinire a vitezei temporale din povestire, descrierea accentuează și mai mult ireversibilitatea timpului povestit : perfectul simplu, imperfectul sau prezentul, toate alunecă pe nesimțite sub incidența unui *timp perfect* pe deplin închis asupra sa, pentru totdeauna pierdut pentru prezentul continuu al narațiunii ; formal, el nu este cu nimic deosebit de celelalte timpuri ale trecutului, esența sa e de natură pur estetică.

Naratorul — și aici situația devine cu adevărat tulburătoare — nu numai că este în afara scenei descrise, dar este și în afara *timpului* din scena descrisă. El se află *prezent* acolo, fiindcă *vede* cum este lumea satului la lăsarea nopții, dar, în același timp, este *absent* din acea lume, fiindcă nimeni nu l-ar putea numi — nici chiar el n-ar putea să o facă — și fiindcă nu ar putea schimba cu nimic ordinea, ceremonia acelei așezări.

Ca și Niculae, atunci cînd închide ochii și „sub pleoape îi apăruse o uliță largă cu un cîine..., una dintre acelea pe care ani de zile ieșise el cu oile și cu caii cînd era mic. Era pustie și mereu înecată în lumina verii", naratorul nu poate decît să schimbe acea lumină cu alta („Niculae stinse la loc lumina — de sub pleoape — *n.n.* V.P. — și-și puse tîmpla pe pernă") dar, aparent, nu poate da alt sens jocului din raza sa. Și tot ca Niculae, care-și aduce aminte, și naratorul trăiește în lumea pe care o iscă, dar nu poate părăsi prezentul incert în care se află pentru a trece de tot în imaginea de dincolo.

Descrierea pare făcută să ascundă mai degrabă decît să ilumineze lucrurile despre care vorbește : în jurul lor crește, odată cu actul descrierii, un spațiu de umbră pe care nu avem cum să îl parcurgem. Peisajul descris ne apare ca un rest abandonat de un mare curent a cărui albie nu a trecut decît tangent prin pagina cărții. Imaginea subțire ce ne-a rămas, pe măsură ce se apropie de fixitatea fotografiei, adună în orizontul ei îndepărtat un chip fără nume, o lume în negativ, funebră, „...acest lucru teribil ce se află în orice fotografie : întoarcerea morții." (Roland BARTHES, 1980 : 23)

GRUPURI STATUARE

Nici Niculae, nici Țugurlan, nici Dumitru lui Nae, nici Moromete însuși — care a putut pentru un timp să se întunece și să se înstrăineze de sine —, nimeni nu este mai aproape de ceea ce se înțelege prin „spiritul moromețian" decît cineva al cărui nume lipsește din paginile romanului, cineva care poate, precum fascinantul personaj în clipele lui bune, să joace toate rolurile, să împrumute toate sentimentele și toate „glasurile" : *naratorul*. Sub chipul personajelor, naratorul trece pe nesimțite de la o mască la alta, dar este obligat să o facă în *cel mai „firesc"* chip cu putință, ceea ce înseamnă (în discursul realist) : „cît mai puțin insistent" ; mișcările sale, nevăzute, ocolite, antrenează în text schimbări esențiale ale efectelor de sens, ale luminii și ale tonalității.

„Nu s-a strecurat nimic din ceea ce sînt eu în această compoziție", regretă Marin Preda în *Imposibila întoarcere* referindu-se la *Morometii*, fiindcă din roman ar lipsi tema lui, a povestitorului. Noi credem, dimpotrivă, că una dintre cele mai extraordinare povestiri din *Morometii* e tocmai aceea care e ținută sub tăcere, deși e prezentă peste tot, și nu trebuie decît să îndreptăm focarul lecturii asupra ei pentru ca ea să înceapă să vorbească de dincolo de rînduri, din tehnica narării : *povestea povestitorului*, cu tot ce face și *nu* face el. Ea se aude și printre faldurile descrierii la fel cum ea, descrierea, se poate insinua printre întîmplările poveștii.

Să ne închipuim (dar este o falsă închipuire a noastră, pentru că, de fapt, ea îi aparține lui Marin Preda) că undeva în sat există un grup de oameni care vorbesc sau, și mai bine, care tac, dar, pentru un motiv sau altul, ce nu ne interesează, sînt împreună. Dintr-o direcție anume — nici ea nu este importantă — vine cineva către acest grup sau pur și simplu trece pe lîngă el, dar nu-și poate reține o pornire de curiozitate și, printr-un spațiu deschis (printr-o fereastră, peste gard, prin poarta dată în lături...), îi privește pe cei care stau acolo în ogradă,

în pridvor, în casă sau oriunde altundeva, dar în orice caz într-un loc care *să îi separe* de intruziunea corporală, „entropică", nedorită poate, a indiscretului, a *out-sider*-ului. Narațiunea, și ea, este atunci, în mod curios, exilată din grupul elitar, fiind constrînsă să urmeze drumul și privirea trecătorului. *Prin ochii lui, naratorul face o descriere.* Ce l-a îndemnat însă pe narator să treacă în spatele personajului și ce consecințe are pentru descriere această strategie, acest început de poveste din „biografia" naratorului ? La aceste două întrebări vom încerca acum, sumar, un răspuns.

> „Guica se apropie de podișca fratelui și se opri pe ea, uitîndu-se în curte peste gard. Fata cea mare a lui Moromete, Tita, mătura bătătura cu un tîrn uriaș făcut din fire de rozmarin. Pe prispa casei stătea, într-o parte Moromete, iar în colțul dinspre drum Niculae și cu sora lui mai mare, Ilinca." *(Morometii,* I)

Prima frază din fragmentul reprodus mai sus nu face propriu-zis parte din descriere, dar în absența ei, descrierea n-ar fi existat : funcția ei este de *a introduce* descrierea, *de a o plasa în angrenajul unui scenariu.* Mai întîi, *ce se vede* din acest scenariu : 1. *apropierea* unui personaj (Guica) de un loc unde se poate întîmpla ceva, unde există cineva, într-un cuvînt, de *un loc dens,* apoi 2. *îndreptarea privirii* într-acolo, ceea ce presupune 3. *realizarea* în discurs *a unor parametri ai verosimilului* care să permită ochiului să vadă, și anume : prezența *a. a unui loc expus* (aici, curtea și prispa) și *b. a unui obstacol* care să creeze distanța necesară cuprinderii unui ansamblu (curtea cu tot ce e în ea), dar un obstacol peste care sau prin care trecătorul să poată vedea (tocmai gardul lui Moromete). Toate acestea (și nu sînt puține !) formează *condițiile generale de introducere a descrierii.* În afara lor, există în roman și alte indicii care dau fragmentului descriptiv de mai sus o semnificație aparte. Din paginile anterioare știm : că Guica este din fire extrem de curioasă — astfel, privirea peste gardul fratelui primește în plus o puternică motivație realistă —; că momentul urmează

nopții cînd cei doi, Paraschiv și Nilă, fug de acasă ; că în curînd vestea fugii va cădea (dar nu cade) ca un trăsnet asupra familiei, ceea ce dă clipei prezente o tensiune deosebită (fuga și consecințele ei dezastruoase pentru Moromeți „îi săra inima Guichii").

Abia acum urmează descrierea ca atare, filtrată prin ochiul personajului : *Tita*, în mijlocul curții „cu un tîrn uriaș făcut din fire de rozmarin", *tatăl*, stînd într-o parte a prispei, iar de cealaltă parte a ei, *Niculae* și *Ilinca*.

Descrierea, foarte scurtă, corespunzînd unei priviri furișe, rapide, dar *exacte, tinde să încremenească ceea ce se vede*. În ciuda verbului de mișcare a *mătura, imaginea imobilizează figurile umane compunînd un grup statuar*. Urmînd o pulsiune secretă, *privirea Guichii imobilizează familia lui Moromete reducînd-o la o stare letargică* : o fotografie în care imobilitatea se revarsă în extincție, dar pe hîrtia căreia se mai deslușesc încă raporturile dintre ființele surprinse acolo.

Din ceea ce impropriu numim „fotografie", vorbește *poziția* fiecăruia în raport cu ceilalți. Din tehnica descrierii (totuși, descriere), vorbește *modul* distinct *de numire* a personajelor. Acesta din urmă stabilește *o ierarhie* a figurilor și centrele de greutate ale imaginii. În timp ce Moromete și Niculae sînt numiți direct, Tita și Ilinca sînt indicate prin perifraze (din care deducem dependența lor de cei dintîi) și mai apoi abia, în opoziție, apare și numele lor. Tita și Ilinca sînt, întîi de toate, figuri-satelit gravitînd în jurul tatălui, iar cea de-a doua în jurul fratelui mai mic, deși într-o frază ulterioară vom afla tocmai inversul : că Niculae este cel care dă tîrcoale soră-sii, plîngînd și rugînd-o să-i dea flori din grădiniță pentru coroană. În ordinea descrierii, deși Moromete apare în poziția secundă, numele său se află în fruntea listei, fiind *centrul absolut al descrierii*, punctul ei de plecare, de importanță și de interes. Imaginea în sine („fotografia") diferă însă de descriere : poziția lui Moromete este de fapt laterală („pe prispa casei stătea, *într-o parte* Moromete..."), el fiind deja însingurat, rupt de ceilalți. *În centru*, într-o postură mai degrabă comică, este plasată Tita „cu un tîrn uriaș" în mînă. În altă parte a prispei, grupați : Niculae și Ilinca. (Separarea tatălui de ceilalți

mai poate avea însă o interpretare, indusă de ceea ce reprezintă el încă pentru familie — capul ei temut și respectat în preajma căruia nu poți sta prea mult, de teamă să nu-l sîcîi.)

Frumusețea acestei descrieri nu rezidă în ea însăși totuși, ci în modul în care, în secunda următoare, fixitatea ei se destramă, statuile prind mișcare, pozițiile se schimbă ; descrierea trece în povestire și dialog, iar „fotografia" se deschide într-o scenă de teatru.

Tot un grup statuar, *introdus de același scenariu* (cu deosebirea că locul Guichii l-a luat acum neutrul, generalul „cineva", ochiul atoatevăzător al satului), întîlnim și în al doilea volum al *Moromeților :*

> „Niculae era toată ziua pe la el (pe la Sandu — *n.n.* V.P.) și cine trecea pe drum îi vedea stînd jos pe iarbă, Sandu cu o enormă pălărie pe cap cu borurile trase în jos din toate părțile și cu o cămașă albă colilie strînsă de un brîu roșu, Niculae subțirel și neîmplinit, descult și cu capul gol, cu o frizură tăiată scurt și dată într-o parte. Din cînd în cînd tesla sau ciocanul din mîinile lui Sandu se opreau în lucrul la care meșterea, așa înfipt, minute întregi și în timpul ăsta el îi spunea lui Niculae fără să ia mîna de pe unealtă nu se știe ce, vorbe îndelungi și cu neputință de ghicit de nimeni..." *(Moromeții,* II)

De această dată, *în-mărmurirea* este mai evidentă, grupul mai restrîns, mai încărcat de tăcere, mai plin de vizibile contraste (Sandu este acoperit „cu o enormă pălărie", Niculae e „cu capul gol" ; Sandu e voinic — termen absent aici din opoziție, dar reținut de memoria lecturii —, Niculae e „subțirel și neîmplinit").

Strategia narării are consecințe profunde în structura semnificației de ansamblu a textului : în primul rînd, pentru că, urmînd un personaj-pretext (cineva care trece pe drum), *naratorul imobilizează orice mișcare în peisaj* de-

senînd o imagine statică (lucru accentuat și de faptul că Sandu nu face nici un gest, „tesla sau ciocanul din mîinile lui... *se opreau* în lucrul la care meșterea, așa *înfipt, minute întregi...*"), în al doilea rînd, pentru că obstacolul (gardul) și depărtarea fac imposibilă ascultarea discuției dintre cei doi („vorbe îndelungi și cu neputință de ghicit") și, în cele din urmă, pentru că, *în totalitate*, întrunirea lor își schimbă înțelesul, devine mai plină de umbre așa cum se găsește ea undeva departe în spațiu, dar parcă și în timp.

Dacă tehnica descrierii, din care aici am recuperat doar o formă dintre atîtea posibile, ar putea să sprijine la rîndul ei *o poetică a depărtării* la Marin Preda, cu toate nuanțele pe care le antrenează depărtarea în înțelesul lucrurilor *văzute*, pentru o teorie mai cuprinzătoare asupra discursului realist, ea ar dovedi că semnificațiile cutărei scene sau ale cutărui fragment depind în mare măsură de perspectiva mereu alta (de unde : povestea) a naratorului, de *artificiul folosit*, care acționează asupra imaginii — în cazul descrierii — nu doar ca un modulator, ci ca o radicală transmutație într-o altă lume posibilă.

IN BĂTAIA ORIZONTULUI

Morometii, toți morometii din opera lui Marin Preda, sînt ființe eminamente sociale. Ei nu pot trăi decît în colectivitate, în dialog și în limbaj. Ce înseamnă cu adevărat acest lucru ? Ce înțeles are faptul că morometii locuiesc în lumea cuvîntului, a ceremonialului rostirii și comportării, în lumea satului ? Să întrebăm astfel : ce spații *au părăsit* ei cînd au început să locuiască spațiul limbajelor : limbajul vorbei, limbajul intonației, limbajul mișcării și cîte altele, fiecare diferit de celelalte ? Marin Preda răspunde de mai multe ori la întrebările de mai

sus. Răspunsul, el, este întotdeauna neschimbat, felurite sînt glasurile care îl articulează.

Retrăgîndu-se în cetate, precum Socrate (comparația s-a mai făcut, fiind valabilă din mai multe puncte de vedere), țăranul lui Preda pare să fi întors spatele naturii. Chiar și pe cîmp, țăranul lui este același cu cel rămas în ogradă, ca și cînd nimic din ființa sa nu mai tresare în apropierea elementelor cosmice. La seceră, el nu se poate lipsi de *spectacolul* muncii, chiar dacă munca îl chinuie — iar spectacolul este deja un element care îi aparține numai secerătorului („Acolo unde sînt copii mulți, tatăl, care strînge poloagele și face snopi, este înarmat cu vorbe usturătoare și cu rafinate ironii", *Morometii* I). Păzind animalele, dincolo de marginea satului, țăranul nu trece într-un alt tărîm, ci rămîne mereu în universul lui : „băieții jucau bobicul", iar „fetele stăteau cu frunțile *plecate* în mica pînză pe care o brodau și se putea ghici după mișcările rare ale acului invizibil că înainte de a spune ceva fiecare avea timp îndelung să se gîndească" *(Morometii,* I). Prispa sau pridvorul, salonul țăranilor, s-au mutat în natură. La fel, la treierat, forma satului, departe de a se tulbura, se reface identic („Începe să se care grîul la arii și să fie așezat în șire. *Aceste șire nu sînt altceva decît însuși satul, construit de astă dată din snopi de grîu.*" *Morometii,* I). Satul cu regulile lui se impune peste tot ca singura ordine posibilă. Ceea ce este dincolo de această realitate umană nu mai poate fi înțeles și nici reținut. Natura umană a devenit atît de complexă și de bogat nuanțată, încît natura ca atare și-a pierdut deodată interesul, fiindcă, nu se știe de ce, i s-a uitat limbajul : fie pentru că țăranii „au decăzut" sau „au evoluat" sau, pur și simplu, s-au schimbat, fie pentru că el, acest limbaj, nu a mai meritat să fie reținut.

Ba, mai mult, personajul sadovenian, pentru care natura nu are taine, dar care este mereu înșelat de semenii săi, fiindcă nu îi cunoaște îndeajuns, și de aceea îi evită scîrbit, devine, pentru Marin Preda, obiectul unei fine parodii. Așa se întîmplă în cîteva „nevinovate" rînduri de *portret* al moldoveanului Mantarosie :

„Avea o sclipire jucăușă în privirea lui mijindă de moldovean învățat de mic cu vinuri bune care înmoaie sufletul..." *(Morometii,* II)

Privirea moldoveanului, lipsită de vlagă, vag visătoare, pierdută în cine știe ce nedefinite zări, este naiv dezarmată într-o lume care a părăsit vîrsta cînd sufletul solitar și peisajul contemplat se confundau, fiind împreună fețele aceleiași realități superioare și unificatoare :

Mantarosie „se uita la celălalt cu *o privire întristată din ochii lui albaștri și curați încă, neobosiți, de om ai cărui părinți îl crescuseră în apele bălților și care bălți îl împiedecaseră să știe prea multe despre oamenii din sate...*" *(Morometii,* II) *(s.n.).*

Față de acest fel de natură („umanizată"), Marin Preda nu are decît o reținere ironică. Parodiind personajul sadovenian, scriitorul nu elimină din opera sa „descrierea" naturii, dar refuză viziunea unei naturi imediat reductibile la o dispoziție sufletească. Dacă morometii au părăsit ceva, atunci acest ceva nu poate fi decît viziunea mai veche asupra naturii, de tip sadovenian, dar nu numai. Întoarcerea la natură nu este obligatorie și nici frecventă. Este adevărat : Moromete, înșelat de fiii săi, sau Marioara, lovită adînc în mîndria ei de indiferența lui Niculae, ies în afara satului pentru a-și potoli durerea și pentru a se regăsi. Ieșirea este ineficace, fiindcă ei nu pot fi vindecați astfel. În fapt, gestul nici nu are menirea să vindece ; fuga din sat nu este decît o *scurtă* izolare, *un popas*, pentru o nouă reintrare în mijlocul lui și nicidecum pentru separarea definitivă de el ; fuga din sat este momentul cînd se plănuiește o mai potrivită strategie de cucerire a lui.

„Moromete era departe de a fi rupt de lume și venise aici (printre porumburi și miriști) tocmai pentru că se simțea îngropat în ea pînă în gît și voia să scape." *(Morometii,* I)

Moromete voia să scape nu de lume, așa cum greșit s-ar putea înțelege din fraza de mai sus, ci de sentimentul că „se simțea îngropat în ea pînă în gît", voia să scape deci de senzația de sufocare, de subordonare față de ea. El „încerca să dea de curgerea pînă mai ieri a gîndirii sale liniștite, îndîrjit și hotărît să nu cruțe nimic pentru a o regăsi, simțind că *înstrăinarea de ea ar aduce întunericul și că moartea n-ar fi mai rea decît atît.*" Ceea ce trebuie să regăsească el este *senzația* de dominare a lumii și nu dominarea ei efectivă, căci acest lucru, deși nici Moromete nu-l știe, nu e posibil; Moromete trebuie să aibă însă *iluzia* dominării ei. Dar să înțelegem așa cum se cuvine sensul cuvîntului *lume*: lumea este *satul* și numai el.

Să fi dispărut totuși, în întregime, natura pentru moromeți? Să nu mai fie ea decît un loc al absenței, un popas indiferent pentru omul îndurerat, sau ființa ei trăiește încă, dar altfel, în opera de tinerețe a lui Marin Preda?

Dacă natura lipsește, aceasta înseamnă că, în linie artistică, proza noastră (de la Rebreanu și Sadoveanu încoace) a mai făcut un pas; dar, dacă natura lipsește de tot, ființa care se ascunde în spatele acestei proze a pierdut o față a sa, cîștigînd, e drept, o alta, importantă, foarte importantă, ținînd de dialog și de limbaj, însă nici acest dialog nu ar fi complet atîta timp cît din spațiul lui, în care două lucruri se cuprind și se opun la nesfîrșit, lipsește una dintre formele dialogului, dialogul omului cu natura, care, chiar dacă nu este originar, fiind o „achiziție" istorică (preromantică și romantică), revelează ceva din ființa umană ca „ființă aruncată în lume".

Așadar, țăranii lui Preda, cei care par să fie atît de aproape de natură, să nu aibă (dacă au avut vreodată!) măcar *sentimentul* naturii? Sau, dimpotrivă, raportul lor cu *ea* este atît de complicat, atît de plin de taine, încît scriitorul se ferește să vorbească prea mult despre el, știind că astfel îi slăbește tăria și neobișnuitul? Credem că în această din urmă ipoteză stă un posibil răspuns, deși, acolo unde îl căutăm, în inima descrierii, el poate trezi nenumărate alte întrebări și nicidecum o certitudine.

În acest sens, fragmentul pe care îl reproducem mai jos concentrează, așa cum numai Marin Preda o poate face, o întreagă meditație asupra țăranului în mijlocul naturii atunci cînd el, țăranul, îndrăznește să înfrunte secretul ei, *întrebînd*. Spre deosebire însă de răspunsul incomplet asupra relației om-natură, conținut de parodia personajului sadovenian, din care aflăm că între moromeți și natură există o ruptură și că această ruptură este în ochii lui Marin Preda o reușită a prozei sale (mărturisirea este indirect făcută — prin chiar actul parodiei —, fiind reluată apoi explicit în *Imposibila întoarcere*), scena care urmează ascunde în detaliile ei descriptive mult mai multe informații asupra omului în fața naturii :

„Soarele începe să răsară ; cîmpia se limpezește de spuma argintie a aburilor de rouă și întinderea ei care joacă acum în nemărginiri de foc rece pătrunde prin ochi înlăuntrul omului, îl împrăștie afară, îl golește de frămîntările lui trudnice și apăsătoare, pentru ca după aceea să-l adune la loc, într-un fel nou ; florile albastre de cicoare, ale căror priviri mai curate ca adîncul cerului răsar din loc în loc pe marginea drumurilor înguste, și vîntul ușor al dimineții care face cu grîul valuri asemănătoare mării, și ciocîrlia care țîșnește din lan și urcă cu spinarea în sus spre cerul boltit și albastru și într-adevăr, pitpalacul turburător și barza care pășește rar printre răzoare, și floarea galbenă a spicelor de grîu care nu s-au copt încă și se revarsă în aer din nimic, și drumurile care lasă satul în urmă, și ierburile grase de pe marginea drumurilor înțesate cu scaieți puternici a căror floare uimește ochiul de la mare distanță, toate acestea răzbat cu putere din viața cîmpiei și pătrund înăuntrul omului subjugîndu-l. El încearcă să prindă vraja, s-o păstreze cu sine mereu, și fiindcă nu izbutește lovește caii cu biciul și aleargă posomorît spre locul lui cu grîu. Iată însă că animalele se opresc la pas, suflă cu putere pe nări, nu vor

să mai alerge. Un mînz nechează undeva departe și i se răspunde numaidecît cu îngrijorare ; mînzul rămas în urmă aleargă voinicește cu coama lui mică înfoiată puțin în lături și bate pe loc și azvîrle din copitele lui mici cît pumnul de copil, maimuțărind goana cailor mari ; atunci omul rîde încet, obsesiile lui se topesc și o bucurie liniștită, aproape neștiută nici de el însuși, dar luminoasă și eternă ca și cerul, se așternu pe chipul lui." *(Morometii.* I)

Să reluăm altfel ceea ce se întîmplă în această descriere, restabilind de fiecare dată, atît cît ne este posibil, legăturile subterane. Fragmentul reproduce o parte din drumul țăranilor de acasă pînă la locul secerișului. Este încă noapte, dar zorile sînt pe aproape. Și iată că într-adevăr „soarele începe să răsară". Momentul este perfect integrat logicii verosimilului : povestirea curge parcă de la sine : noaptea, zorile, ziua..., bătătura, șoseaua, cîmpul..., trezirea secerătorilor, pregătirea pentru seceriș, drumul, secerișul... Soarele răsare pentru că *acum* el trebuie să răsară. Pentru construcția romanului însă ce motive ar fi ca în acest loc chiar și nu altcîndva „soarele să înceapă să răsară"? Mai multe, desigur ! Numai așa precizarea dobîndește acoperire estetică. Unul dintre imperativele ce fac ca soarele să răsară este necesitatea de a introduce *o descriere :* în absența luminii descrierea cum ar fi posibilă ?! Dar acesta este un imperativ general de construcție. Forța lui sporește dacă ne dăm seama că descrierea lui Preda nu poate avea loc decît prin *privire.* Nu prin auz, pipăit sau miros, ci prin privire în primul rînd și aproape în exclusivitate, prin ochiul care se uită și trebuie *să vadă,* să înțeleagă deci. Un imperativ de poetică generală și unul de poetică a prozei lui Marin Preda cer ca „soarele să înceapă să răsară", căci, astfel doar, „cîmpia se limpezește" și se deschide privirii. Mai mult : răsăritul soarelui și limpezirea cîmpiei devin din acest moment, cum vom vedea, două momente absolut necesare revelării sensului

acestei descrieri — orizontul trebuie să fie curat pînă în depărtare.

Dar „peisajul" este de două ori instabil, fiindcă întinderea cîmpiei *„joacă* în nemărginiri de foc rece", refuzînd ochiului un tablou pe care privirea să poate să-l devasteze în toate direcțiile și să-i smulgă astfel cîndva secretul, și fiindcă întinderea cîmpiei „joacă în nemărginiri de *foc rece*": oximoronul traduce nu atît reușita limbajului de a reține natura naturii, cît divorțul, în cadrul logosului, al limbajului de rațiune — cum ar putea oare gîndirea să știe vreodată ce este acela un „foc rece" ?

Pînă acum, peisajul acesta are o singură determinare, dar și aceea este negativă, fiind pe deasupra și fărîmițată de forma imprecisă a pluralului — „nemărginiri". Infinitul depărtării „devine prilejul unei *coboriri* în sine, adică al unei *apropieri* de sine. Nu există... un mai scurt drum către chipul tău mai adînc... decît contemplarea înmărmurită a zării" (Andrei PLEȘU, 1980 : 85). El spală stratul superficial al ființei omului pentru a-l locui mai bine. Năvala peisajului se produce, așa cum era de așteptat, „prin ochiul" privitorului, „golindu-l de frămîntările lui trudnice și apăsătoare, pentru ca după aceea să-l adune la loc, într-un fel nou". Ce urmează acum, ni se spune, nu este descrierea naturii așa cum este ea, ci descrierea omului după ce întinderea cîmpiei a substituit în sufletului lui *frămîntările* — deci un mod vremelnic și schimbător, conjunctural de a fi — *cu un fel nou*, dar un fel nou de a fi *tot al omului*. Descrierea reține așadar același chip uman, însă des-compus și recompus de un peisaj care, în mod ciudat, este investit cu un rol *activ (el „pătrunde* prin ochi înlăuntrul omului" și nu omul se proiectează pe sine în afară peste imaginea lumii) ? Privirii, care la Marin Preda devine figura metonimică a *chipului* uman în totalitate (Moromete este adesea doar privire, fața sa reducîndu-se la ochii înfundați în orbite), îi ia locul „privirea mai curată ca adîncul cerului" — un alt chip ! — a „florilor albastre de cicoare". Situația este cel puțin neobișnuită !

Florile, vîntul, pitpalacul, barza, floarea spicelor, drumurile „care lasă satul în urmă" și duc călătorul spre

o depărtare ce se sustrage fără încetare, ierburile și „scaieții puternici a căror *floare* uimește ochiul de la mare distanță", acesta este portretul *din fragmente* pe care omul și-l face dintr-o rotire a capului. Descrierea aceasta din elemente juxtapuse, construită simetric *(floare... floare, privire... ochi)*, ca și cînd numai simetria ar putea opri fluxul deschis al juxtapunerii, ascunde în actul ei o ambiguitate de nerezolvat : cine este totuși subiectul ei ? Natura care „pătrunde prin ochi înlăuntrul omului" sau omul care privește ? La încrucișarea a două oglinzi, a doi subiecți, descrierea de mai sus nu are de fapt o origine, un loc reperabil din care să țîșnească și care să-i unifice părțile nelegate : centrul tonal, deși bănuit, nu poate fi precizat, *numit*. De aceea, vraja naturii rămîne intactă, iar țăranul pătruns de vocea ei nu-i poate fi, *pentru o clipă*, decît supus. „El încearcă să prindă vraja, s-o păstreze cu sine mereu, și fiindcă nu izbutește lovește caii cu biciul și aleargă posomorît spre locul lui de grîu." Secretul naturii se sustrage actului numirii, vocea depărtării, *de nereprodus*, vorbește de dincolo de marginile limbii — *vorbește altfel* și *este altfel* decît cel ce ascultă și privește. Dar oare nu este *chiar* acesta secretul naturii, mesajul vocii ei ? Secretul ei nu poate fi decît această diferență — aici stă, desigur, natura naturii.

Numai astfel se explică pentru ce de la marginea depărtării vine tot ce e necunoscut ; pe acolo năvălește întunericul ucigător :

> *„... în depărtare, lumea se pierde în nimic. Cerul se împreună cu pămîntul și gîndul se întorcea îndărăt, neputincios să străpungă orizontul închis.* Acolo în depărtare există ceva *încuiat*, ceva ca o părere, ca un *gînd întunecat.*" *(Morometii, I) (s.n.)*

Din depărtare au năvălit în sat oameni și legi necunoscute care au nimicit tot ce era vechi și așezat în el, tulburîndu-l pînă în adîncuri și risipindu-l. Dar acest lucru se va întîmpla mai tîrziu. Deocamdată, întrebării

țăranului în fața întinderilor i se răspunde printr-o *tăcere*. Asupra tăcerii Marin Preda se oprește adesea în proza sa :

> „Cîmpia părea *fără margini*. Totul dormea... Întinderea *tăcută* a cîmpiei sperie parcă animalele care încetiniră goana... Cîmpia *tăcea mereu*... (*Moromeții*, I)

Să revenim însă asupra fragmentului inițial ! La capătul lui „omul rîde încet, obsesiile lui se topesc și o bucurie liniștită, aproape neștiută nici de el însuși, dar luminoasă și eternă ca și cerul, se așterne pe chipul lui". Ce lucru miraculos i s-a întîmplat pentru ca alergarea „posomorîtă" să se transforme într-o „bucurie liniștită și luminoasă" ? Între cele două stări atît de diferite nu e decît o hîrjoană a cailor. Doar atît ! Dar și o întîmplare așa de simplă poate să cuprindă o întreagă meditație :

> „Iată însă că animalele se opresc la pas, suflă cu putere pe nări, nu vor să mai alerge. Un mînz nechează undeva departe și i se răspunde numaidecît cu îngrijorare ; mînzul rămas în urmă aleargă voinicește cu coama lui mică înfoiată puțin în lături și bate pe loc și zvîrle din copitele lui mici cît pumnul de copil, maimuțărind goana cailor mari ; atunci omul rîde încet, obsesiile lui se topesc etc..."

După dialogul *aparent* eșuat al omului cu natura, la întrebarea căruia se răspunde printr-o tăcere, lucru ce pare să fi pus pentru totdeauna sub îndoială posibilitatea oricărui dialog, iată un nou dialog, complet de astă dată : „mînzul nechează" și răspunsul vine fără întîrziere („i se răspunde numaidecît cu îngrijorare"). Cum să nu fie posibil dialogul ?! După spectacolul misterios al naturii, din care omul a înțeles că el este altfel decît întinderea ce-l înconjoară, iată un nou spectacol : „mînzul... aleargă voinicește... și bate pe loc și zvîrle din copitele lui mici cît pumnul de copil, mai-

C-da 5623 coala 6

mutărind goana cailor mari...“ Aici omul *recunoaște* fața familiară a propriei sale lumi ; scena aceasta el a văzut-o de atîtea ori, ea pare făcută după modelul uman al copilului (comparația de mai sus nu pare întîmplătoare), răsfățat și răsăcit, pe care părinții îl așteaptă. Așa cum mînzul aleargă, bate pe loc și zvîrle din copite *„maimuțărind* goana cailor mari“, scena în liniile ei mari *copiază* o scenă umană... Pierdut și însingurat în imensitatea cîmpiei, omul își zărește pentru o clipă chipul în „dialogul“ și joaca unor animale. Ce vede acum este parcă anume făcut să-l liniștească. Neînțelegerea naturii *(dacă nu este aceasta cumva, așa cum am vrut să sugerăm, o formă mai profundă de înțelegere a ei!)* îi dă omului sentimentul că este supus față de ceva ce nu poate fi cuprins în limitele largi ale gîndirii sale și aceasta îl întunecă. Dar starea nu poate să dureze, fiindcă lucrurile din jur încep din nou să-l reflecteze și să-i redea sensurile pierdute, simple, dar direct comprehensibile : universul binecunoscut lui este întreg și bine închegat, așa cum îl știa. Și atunci „omul rîde încet, obsesiile lui se topesc și o bucurie liniștită... se așterne pe chipul lui“.

Există aici însă o precizare care ne ferește de echivocul unei situații din care omul să iasă cu adevărat un învins în încercarea lui de a cunoaște natura : bucuria lui liniștită este „luminoasă și eternă ca și cerul“. Două forțe, la fel de mari, deși diferite, paralele, coexistă în spațiul prozei lui Marin Preda, *în descrierea sa*, și, dacă ele sînt, și *fiindcă sînt într-un esențial dialog*, aceasta înseamnă că ființa ce se ascunde în spatele rîndurilor este întreagă și *este întreagă* deoarece are încă puterea să întrebe.

DESCRIEREA ABISULUI

Primejdii de tot felul pîndesc descrierea realistă : în cazul cel mai rău lectura trece peste ea, grăbită să

depășească un loc sterp în fluxul povestirii. Dacă totuși o parcurge, lectura turistică îi domolește tensiunea și specificitatea : descrierea nu face decît să reconfirme imaginea noastră asupra lumii, cu stabilitatea și atmosfera ei vagi — un instrument, cel mai eficace, al „reprezentării realiste". Și această formă de a citi nu reține nimic din litera descrierii și din ciudata ei alcătuire : în marea-i grabă de a trece mai departe, privirea care se uită nu se reține decît pe sine, aflînd despre lucruri și oameni ceea ce știa dinainte.

Alta poate fi lectura descrierii realiste. În răgazul scurt al cîtorva fraze descriptive, cînd par să înceteze zgomotele oricărui eveniment, ghicim sub liniștea narativă sunetele unei alte teme, ale unei alte povestiri care se leagă *acum* inperceptibil în spațiul descrierii. Enunțul acestei descrieri vorbește prea puțin despre universul deschis spre lectură, dar atît de mult despre enunțarea care-l susține, despre pagina care-i urmează ori despre cartea în care e cuprins.

DENSITATE și ABIS. Așadar, ce ne spune descrierea realistă ? Fragmentul mai jos reprodus se află chiar la mijlocul volumului I din *Moromeții*. De la oarecare distanță, acest moment leagă partea mediană a cărții de scena mult premergătoare din poiana lui Iocan și motivează desfășurarea ulterioară a acțiunii. Prin urmare, mișcarea este dublă, în acoladă, anaforică și cataforică, repliind tematic romanul și deschizîndu-i o nouă curgere.

După ce a stricat adunarea prin mînia din glasul său, Țugurlan află mai tîrziu că în sat se vorbește din nou despre el și nu în favoarea lui. Adormi totuși liniștit găsindu-și și acum, ca de fiecare dată, argumente care să-i justifice atitudinea dușmănoasă. Dimineața însă, ca niciodată, convingerile lui încep să se clatine.

> „Dimineața, Țugurlan se trezi ca totdeauna liniștit și odihnit. Se ridică în capul oaselor, se răsuci pe prispă cu picioarele jos pe pămînt și vru, ca de obicei, să se ridice și să-și vadă de treburi. Dar mai întîrzie ; ceva

din dimineața aceasta îi plăcea. Începu să se uite peste curte, peste garduri și șopron, peste grădină și împrejurimi. Se trezise parcă mai devreme și era liniște. Totul se odihnea în nemișcare. Țărîna bătăturii, umedă de rouă, parcă era o ființă vie care dormea și ea. Tăcută, nevasta lui se trezi la celălalt capăt al prispei, înveli copilul lăsîndu-l să mai doarmă și, cu pași parcă nesimțiți, intră în tindă. Țugurlan o văzu pe ea tot așa cum vedea curtea și împrejurimile. Da, aceasta era lumea : șoseaua trecînd pe la poarta lui (șoseaua oamenilor, a satului), gardurile liniștite, fîntîna (fîntîna din care oameni și vite beau apă), doi salcîmi înalți în dreptul porții (pe unul din ei mici cruci, semne ale morții, ale copiilor pe care îi îngropase) și peste toate acestea cerul curat, iar pe prispa casei el, Țugurlan, în mijlocul acestei lumi..."

Cum lesne se poate observa, descrierea aceasta întretăiată de mici secvențe narative, atît de lipsite de mișcare epică, încît prin lentoarea cu care se desfășoară se apropie de natura *aparent* statică a descrierii, suprapune perfect timpul povestirii și timpul povestit. Naratorul continuă actul povestirii și urmează îndeaproape personajul, ca și pînă acum. Artificiul scriiturii face ca descrierea să pară a aparține mai degrabă personajului, care o compune în privirea sa, decît naratorului, care o enunță. Pentru prima oară în roman, Țugurlan găsește o clipă cînd poate să stea și să contemple ; mereu încordat, mereu grăbit, mereu cuprins în mișcarea dezordonată a propriilor impulsuri, a lucrurilor, a întîmplărilor, Țugurlan împrumută acum ceva din natura deosebită a lui Moromete, din seninătatea și detașarea acestuia. Contemplarea, spune Marin Preda, „este singurul mod de a privi care permite să înțelegi cu adevărat, să vezi esența". (Florin MUGUR, 1973 : 159—160)

Dar ce descoperă Țugurlan în lumea pe care o contemplă ? Ce anume din aceasta îl face senin și îi dă acea senzație necunoscută de plăcere ?

Înainte de a răspunde la aceste întrebări, să observăm direcția privirii lui. La început, trezindu-se, Țugurlan „se ridică în capul oaselor", apoi „se răsuci pe prispă cu picioarele jos pe pămînt". După această răsucire privirea se desprinde parcă din pămînt și începe să alerge de la el spre depărtări, descriind *o traiectorie orizontală :* „Începu să se uite peste curte, peste garduri și șopron, peste grădină și împrejurimi." Ce ne spune descrierea despre lumea pe care Țugurlan o privește ? Nimic. Pretutindeni în satul Moromeților există o curte, niște garduri, un șopron, o grădină și împrejurimile lor. Așadar, acolo unde ar fi trebuit să găsim un spațiu concret, particular, *plin*, nu întîlnim decît o schiță vagă, generală, *un abis*, unde privirea nu are decît niște repere *peste* care trece cu rapiditate (să nu uităm că Țugurlan „începe să se uite *peste* curte, *peste* garduri etc..."). În schimb, această descriere introduce subiacent un amănunt extrem de precis : ea trasează *implicit*, printr-o linie nevăzută, dar bănuită, un itinerar, rectiliniu, al privirii. În inima descrierii își face loc mișcarea narațiunii. În corpul solidificat al enunțului începe să circule mișcarea rapidă a enunțării, mult mai concretă, deși este situată în spațiul virtual al acestei fraze (sau poate tocmai de aceea !). Realitatea exterioară personajului „se odihnea în nemișcare". Nu însă și descrierea acestei realități. Prima dintre cele două descrieri „topografice" este un „act ratat", la fel cum ratat este și primul moment de contemplare a lui Țugurlan. Următoarea deplasare a privirii este una de retragere, de revenire în imediat. Aici, ochiul vede țărîna bătăturii, dar acesta nu mai este, ca pînă acum, un obiect inert. Ceva din alcătuirea acestei priviri umane și vii se transferă asupra lucrului privit care, deodată, *se însuflețește :* „Țărîna bătăturii umedă de rouă, parcă era o ființă vie care dormea și ea" (să reamintim că la origine *a descrie, describere*, însemna și *a copia, a desena, a descrie*, dar și *a atribui, a da ; a descrie*, așadar, poate dezvolta atît un sens manifest pasiv, cît și unul *activ ;*

acesta din urmă devine aici fundamental). Apoi, din nou, ochiul se îndreaptă asupra lumii. De această dată el *nu se mai uită* peste lucruri, ci le vede. „Da, aceasta era lumea : șoseaua trecînd pe la poarta lui (șoseaua oamenilor, a satului), gardurile liniștite, fîntîna din care oameni și vite beau apă), doi salcîmi înalți în dreptul porții (pe unul din ei mici cruci, semne ale morții, ale copiilor pe care-i îngropase) și peste toate acestea cerul curat, iar pe prispa casei el, Țugurlan, în mijlocul acestei lumi..." Ca și prima oară, privirea se îndepărtează *(șosea, gard, fîntînă)*, apoi începe să urce spre cer îndemnată de verticala salcîmilor spre a coborî asupra sa văzîndu-se în chiar momentul în care privește. De această dată însă, lucrurile sînt determinate („șoseaua trecînd pe la poarta lui, gardurile liniștite" etc.) și, ceea ce are o nemăsurată importanță, în mijlocul acestor lucruri, în mijlocul acestei lumi, Țugurlan își regăsește semenii : șoseaua, fîntîna, salcîmii sînt ale oamenilor ; îndărătul lor el zărește omenescul lucrurilor : în spatele cuvintelor se deschid paranteze care reîntorc privitorului ceea ce el, privitorul, a pus în aceste lucruri în momentul privirii. Contemplînd, Țugurlan vede nu numai un peisaj oarecare, ci esența umană a acestui peisaj vorbit și, mai mult, el se vede pe sine, ca ființă contemplatoare. Sau, după un potrivit cuvînt al lui C. NOICA : „Omul e singura ființă care poate să *stea*. Toate curg, omul poate să nu curgă. Aceasta e demnitatea lui, aceasta e omenia lui..." *(Mathesis sau bucuriile simple*, p. 49).

Descoperirea lucrurilor, a numelui lucrurilor, aduce cu sine descoperirea limbajului, existențialul care se suprapune pînă la identificare cu ființa umană, iar, în miezul acestuia, *Țugurlan își descoperă propria imagine dialogînd*. Aceste cîteva rînduri de descriere introduc indirect motivul împăcării personajului cu satul, ele îi aduc liniștea : „această liniște nu adormea întrebările și nici nu le dădea un răspuns, dar le dădea un înțeles." Cumpătul „ființei care poate să stea", despre care vorbește C. NOICA, păstrează întreagă, încordată, energia întrebării, o ferește de risipa în mișcarea haotică a gîndului întunecat, face posibilă cunoașterea rosturilor lumii,

privilegiu de la care Țugurlan nu este exclus : „Cunoștea și el starea în care mintea contempla în liniște lucrurile și pătrundea dincolo de ceea ce arătau ele că sînt. Era o bucurie deosebită și rară.“ Din acest moment, Țugurlan începe să semene tot mai mult cu Moromete, căci descoperă plăcerea cuvîntului și libertatea gîndirii limpezi, detașate și ironice, în timp ce Moromete își pierde temporar, rînd pe rînd, atributele sale „moromețiene“. În plus, aceeași descriere introduce, dar cît de discret, o întreagă meditație asupra omului în mijlocul lumii și a amîndurora în mijlocul limbajului.

Întrebînd din nou : de unde plăcerea personajului de a privi ? am și dat pînă acum un răspuns. În abisul lucrurilor goale, Țugurlan își zărește propriul chip și, dincolo de aceasta, *începutul unui dialog*. Ar greși cel ce ar crede că această descriere nu face altceva decît să închidă eul în propria enunțare. Enunțarea însăși, cea care structurează de fapt descrierea după mereu alte linii, aduce cu ea deschiderea înspre partenerul absent din enunț, dar mereu presupus în actul vorbirii.

Dincolo de vidul lucrurilor descrise, descrierea realistă — ori poate mai exact ar fi să spunem *această* descriere realistă — oferă în spațiul ei îndepărtat mecanismul în mișcare prin care ea devine posibilă ca și mesajul încă mai îndepărtat pe care alcătuirea acestui mecanism îl comunică. Altfel va arăta, desigur, o lectură a descrierii realiste din secolul al XIX-lea, mult mai puțin heideggeriană, mai străină însă și, dacă o vom privi poate cu mai mare atenție, mai plină poate de stranii apariții.

Abisuri paralele. Dacă în inima peisajului realist putem găsi un *spațiu vid* în care privirea contemplatoare își proiectează propria imagine, peisajul fantastic, *o varietate a peisajului realist* — intersectat de sugestii terifiante, stranii, miraculoase —, ne oferă perspectiva unui dificil echilibru între două *abisuri paralele*. De data aceasta însă, descrierea sfredelește *porțiuni oarbe* într-un mod mult mai distinct.

Personajul nuvelei *Colina*, Vasile Catrina, aleargă aievea de-a lungul a două prăpăstii : una „interioară", adîncită tot mai mult de neputința de a înțelege ce i se întîmplă (și nu se întîmplă de fapt aproape nimic), și alta „exterioară", desenată tot mai clar pe chipul atît de familiar al unei lumi devenite deodată ostile.

Vasile Catrina se trezește din somn prea devreme, „cuprins de o spaimă grozavă". Nemaiștiind ce să facă, se hotărăște să meargă undeva pe cîmp, la „pămînturile din Frunzari (unde) grîul lor a răsărit prost, e rar și galben, (și de aceea) ar fi bine să-l întoarcă și să-l facă ogor..." Pe drum întîlnește un moșneag, se sperie și o ia „la goană..., cu tot trupul înmuiat de spaimă și gîfîind întruna".

Acestea sînt întîmplările nuvelei, din textul căreia am eliminat orice indicație descriptivă. Or, tocmai aceste indicații au cea mai mare importanță, căci *ele* tulbură liniștea și stabilitatea universului realist.

De la primele rînduri pînă la cel din urmă, o tehnică extrem de precisă, desfășurată pe două planuri, înregistrează cu tot mai multă insistență locurile unde țesătura *plină* a realității este sfîșiată deschizînd perspectiva unui *gol* fără limită.

Să ne reamintim prima senzație pe care Vasile Catrina o trăiește și primul lucru pe care-l vede :

> „...*buimăceala* îl ținea încă înțepenit în pat și *nu știa* unde se află : *vedea cele două ferestre* ale odăii și afară *cerul înalt* și plin de stele ; *nu cunoștea* nici odaia și nici patul în care stătea culcat." *(s.n.)*

Așadar, prima senzație este de înstrăinare („nu știa..., nu cunoștea..."). Întîlnirea într-un punct fix a simțurilor și a minții sale cu lumea înconjurătoare a devenit imposibilă. Semnele acestei imposibilități sînt traduse întotdeauna în forme negative, deosebit de frecvente în text. Se conturează astfel o *pată neagră* în nuvelă pe care personajul nu o poate evita și nici acoperi : Vasile Catrina „*nu* doarme", „*nu* știe ce să spună", „*nu* știe ce să facă", „*nu* înțelege nimica" *(„nimeni* nu înțelege *nimic")*, „*nu*

simte că talpa i se îndoaie în urmă", „*nu* vede *nimic*", „este *ne*dumerit", merge „*fără* să se uite în jurul său", este „*ne*liniștit", în timp ce moșneagul „*nu* se sinchisește" și „*nu* se clintește" cînd este împins, iar ceața „se frămîntă... *ne*contenit" ca „niște duhuri *ne*văzute". Efectul de fantastic este creat și întreținut de opacitatea unei lumi care își arată cealaltă față, *în negativ*. De unde pînă acum lucrurile ne-au obișnuit cu deschiderea lor, întîmpinînd orice pornire spre ele cu o pornire spre noi, de unde lucrurile și-au arătat dacă nu *fața*, cel puțin o față, de această dată ele par că se ascund, că se retrag în depărtări insondabile; ele refuză, în sfîrșit, orice *sens*.

Pe de altă parte, sub imaginea inofensivă și aparent protectoare *a ferestrei*, mijlocitoare, în orice caz, între spațiul matern al casei și acela nelimitat al „cerului înalt și plin de stele", se întrevede golul înfricoșător și de neumplut al unui peisaj cuprins de vîrtej :

> „Începuse să se lumineze, dar cu cît întunericul pierea, marginile satului se mohorau, și în depărtare plutea o ceață care frămînta în *goluri mari* coloanele înalte și aproape desfrunzite ale salcîmilor." *(s.n.)*

De fapt, spațiul peisajului se ordonează după două goluri : acela format de frămîntarea ceții și celălalt, imens, *luminos* — în care, amănunt tulburător, se află tocmai personajul și noi odată cu el parcă —, întins pînă la „marginile" orizontului, întunecat (!) de venirea zorilor. La un moment dat, marginile imensului gol luminos cedează și negura năvălește asupra cîmpiei „rostogolindu-se în *goluri mari* prin fața lui", „*ca și cînd* de undeva ar fi pornit să bată vîntul". În fața tuturor urgiilor, rămîne cel puțin un element protector prin definiție — pămîntul, întotdeauna ferm sub picioare, același oricînd, obligatoriu prezent în peisajul realist, simbolul imediat înțeles al acestui peisaj. Dar nici pămîntul, acest suport-receptacol al ființei umane, nu i-a mai rămas lui Vasile Catrina. Pămîntul și-a pierdut forma orizontală, esențialmente ocrotitoare, și a devenit *colină*, „o bășică

umflată", *un abis* și, mai mult încă, o *capcană*, mai înspăimîntătoare decît orice capcană tocmai pentru că se ascunde sub aparențele liniștitoare ale Pămîntului.

> „Colina se ridica mereu ; se umfla ca o băşică ; se clătina ca o balanță ; ....se legăna ; *se lăsa în jos ; se scufunda*" *(s.n.)*

Tot ce era *plin*, bine articulat, se desface ; universul realist își dezvăluie, în ipostaza sa fantastică, locurile de sudură a părților, lărgind fisurile și înmulțind fragmentele. Sub incidența fantasticului, peisajul unitar din descrierea realistă se dezintegrează, blocul lui masiv își pierde conturul și consistența, suprafețele lui ferite de intruziunea corozivă a detaliului divergent se acoperă acum de semne ciudate, mici goluri ale infernului în care flăcăul a intrat și s-a rătăcit :

> „Se apropie de colină și începu s-o urce încet. Se uita cu mirare la ea, la potecile ei și la iarba deasă, plină de *găuri rotunde de păienjeni*, cu care era acoperită, supărat încă de ameteala sa de cîteva clipe și de timpul pierdut." *(s.n.)*

Nuvela în întregime pare într-adevăr o pînză de păianjen în care personajul s-a prins, dar analogia poate continua căci, precum pînza păianjenului, suprafața peisajului este, după expresia *oximoronică* a lui Marin Preda, *plină... de găuri.*

Portretul — o formă a descrierii — nu se poate nici el lipsi de obsedanta precizare, chiar dacă aici sensul cuvîntului este diferit : moșneagul era „gros, în cămașă albă de cînepă" și cu „capul gol". În cele din urmă, orice formă este progresiv scobită în interior, totul devine aparență în spatele căreia găsim doar *neantul, abisul, prăbușirea.*

> „Vasile Catrina rămase o vreme țintuit locului, gol, nemaiștiind ce să mai facă, nemaiînțelegînd ce e cu el..."

Înainte de a se contura pe deplin, universul realist are vocația prăbușirii în propriul abis. Înainte de a construi mari edificii realiste, Marin Preda le încearcă din primele clipe trăinicia, năruindu-le. Forțele obscure, atît de bine stăpînite în alte nuvele și, mai tîrziu, în partea întîi din *Moromeții*, se declanșează aici cu toată forța nimicitoare, pregătindu-se pentru o încercare de subminare mult mai vastă și mai lentă, profesată cu atîta știință în partea a doua a *Moromeților*, în *Intrusul* sau *Cel mai iubit dintre pămînteni*.

„«Dar, la urma urmei, cine sînt eu?»", se întreabă Țugurlan într-un moment de mînie și de îndoială. Cine e el, într-adevăr? Ce știm noi despre Țugurlan? Dar despre Moromete, despre Niculae și despre frații și surorile lui mai mari, despre Isosică, despre Ilie Barbu sau Vasile din *Ferestre întunecate*? Dacă ni s-ar cere un răspuns scurt, nu am putea spune lucruri prea substanțiale. Ce știm apoi despre satul Moromeților? Că se află undeva într-o mare cîmpie spre care, ce ciudat lucru, „se urcă", apoi că pe undeva trece o gîrlă, că este la întretăierea unor șosele, că are (sau a avut) mulți salcîmi, că este mereu în bătaia „lumii eterne a zilei de vară" și că are deasupra un cer atît de deschis și de larg cum nu s-a mai văzut.

Tot ce am spus pînă acum despre satul acesta este însă atît de general, încît există parcă pe lumea asta sute de alte sate la fel: într-o vale, la încrucișarea unor drumuri și cu un cer imens deasupra. Și totuși, nicăieri lumina nu este atît de puternică, de continuă și de clară. Nicăieri senzația de fabulos, de supradimensionat, *într-un spațiu ce nu depășește nici măcar cu o fărîmă limita verosimilului*, nu este mai vie ca aici.

Despre oamenii lui știm bine că sînt țărani, că mulți sînt de o sclipitoare inteligență, că știu la fel de bine ca poeții și ca filozofii să se bucure de cuvînt, că se adună duminica și discută politică, prilej de înscenare, spre desfătarea lor, a unor veritabile piese de teatru, că sînt, dacă e nevoie să-și apere libertatea, intriganți sau de un curaj nebun și lucid în același timp, precum Țugurlan. S-a

spus de atîtea ori în critica noastră, iar în școală s-a bătut monedă pe această idee, că Moromete ar fi un disimulat, că, adică, una zice, alta gîndește, și nimeni nu ar putea să-i ghicească gîndul. Autorul știe însă că acolo în lumea creată de el, chiar și disimularea are un cod, că ea poate fi descifrată de Cocoșilă, de Țugurlan, de Isosică, de Ilie Barbu, rămînînd, așa cum se cuvine, de neînțeles pentru Bălosu cu Victor al lui sau pentru Ion al lui Miai : „Așa-zisa disimulare, de care s-a vorbit, e o observație adevărată, dar dinafară. Ei între ei (țăranii — *n.n.*, V.P.) nu cunosc aceste ziduri ale incomunicabilității. Omul se uită la om și se bucură, iată o descoperire pe care uitasem s-o mai fac !“ (*Imposibila întoarcere*, 46)

Oricîte am spune despre Moromete și despre ceilalți, portretul lor rămîne tot sumar : ei se definesc prea puțin prin ceea ce sînt în sine și mult mai mult prin ceea ce reprezintă ei pentru ceilalți. Pare banală observația că țăranul lui Preda este o ființă colectivă, dar consecințele ei ni se par extrem de importante și de complexe. Personajul lui Preda este ceea ce este el pentru colectivitate, iar acest lucru aparține în mai mică măsură poeticii descrierii și pe deplin pragmaticii poetice. Studiul ei va constitui obiectul capitolului următor.

CAPITOLUL III

COSMOLOGIA PERSONAJULUI

„Felul cum se poartă un om are totuşi rostul lui, domnule..."

(Marin PREDA, *Moromeţii*, II)

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POVESTIREA — O CĂLĂTORIE CU LOCURI REZERVATE

I

„Ilie Barbu se trezi din somn cu ochii limpezi, ușor și liniștit, ca din nimic, cu toate că se culcase seara frînt de osteneală." Așa începe una dintre nuvelele lui Marin Preda pentru care scriitorul „risca" să fie acuzat de compromis proletcultist de cei care ori nu au citit nuvela, dar „au auzit" despre ea, ori au citit-o, dar superficial; nuvela se numește *Desfășurarea.* „Admiratorii" lui Marin Preda, dacă au pomenit-o, au trecut repede peste ea, cu o oarecare jenă, considerînd-o totuși subiect delicat. În fond, ce s-a văzut în *Desfășurarea?* Nimic altceva decît începutul colectivizării într-un sat din cuprinsul Bărăganului. Să admitem că, așa pusă problema, am avea unele motive de îndoială față de, cum spunem, obiectivitatea scriitorului, cu atît mai mult cu cît povestirea pare o apologie. Numai că procesul colectivizării nu este decît un cadru mai larg, un decor, o scenă de constituire a verosimilului, în cuprinsul căreia se desfășoară o altă poveste, posibilă, aceasta din urmă, doar într-o clipă a istoriei cînd relațiile interumane sînt *susceptibile* de modificări. Ce cuprinde această poveste? Înainte de a răspunde la întrebare, să spunem că atingem astfel unul dintre cele mai importante aspecte ale prozei lui Marin Preda, esențial pentru opera sa de tinerețe.

Să amînăm însă pentru scurt timp răspunsul și să urmăm îndeaproape textul nuvelei.

Așadar, Ilie Barbu, personajul principal din *Desfășurarea, s-a trezit din somn.* Este primul lucru pe care îl aflăm cînd citim nuvela. Despre Ilie Barbu nu știm nimic — nici vîrsta, nici caracterul, nici poziția socială ; știm doar că s-a trezit din somn. Vom parcurge multe pagini pînă să aflăm cîte ceva despre *cine este* Ilie Barbu, deși, cînd începem să aflăm *cine este*, el *a* și *devenit* un altul. Dar să nu anticipăm. Dacă am citi din prima clipă — lectură imposibilă — cu ochii unui „poetician" al prozei, ne-am putea pune o întrebare absolut justificată : de ce intrarea în nuvelă se face prin anunțarea unei deșteptări din somn, de vreme ce orice altceva s-ar fi putut afla în loc ? Are vreo semnificație amănuntul de mai sus sau este acesta, așa cum nu trebuie să fie și cum nu poate fi la Marin Preda, un cuvînt întîmplător ?

Cu această întîrziere interogativă în minte, să trecem de pragul nuvelei și să ne lăsăm în voia textului. De fapt, nu-i așa, ce e neobișnuit în faptul că Ilie Barbu „se trezi din somn" ? Totul e cum trebuie să fie, fiindcă, iată, el „se trezi ca *de obicei*, cu capul la marginea căpătîiului și în locul unde trebuia să fie capul lui, era al muierii." Nici în această inconștientă împingere spre marginea patului (a căpătîiului) nu vedem nimic neobișnuit, mai ales dacă totul e „ca de obicei". Dealtfel, pe Ilie Barbu nici nu-l miră faptul că e împins spre margine, el se miră doar că „Uite, domnule, s-a făcut dimineață".

Și, fiindcă e dimineață, „el se dă jos de pe prispă și pornește încet spre grădină" (din motive stilistice am adus toate verbele din text la prezent). Mersul său e însă atît de *precaut* „că nici dulăul care doarme lîngă prispa casei nu-l simte". Apoi, tot așa, atent la somnul femeii și parcă la toată liniștea lucrurilor din jur, „Ilie intră..., *pe neauzite*, în grajdul cailor". Dar aici el e așteptat ; caii sînt flămînzi, lovesc ieslea *cu nerăbdare, poruncind* „«Haide, domnule, ni-e foame, cît vrei să te mai așteptăm ?»". Tabloul ar fi aproape idilic, dacă semnificația lui s-ar epuiza în cadrul strîmt al acestei prime pagini. Sugerăm astfel, așa cum am făcut-o și prin întrebările de mai sus, că toate aceste *semne* ale scri-

iturii (inevitabil cuvînt !) vor să spună mai mult decît par că spun.

Iată însă că Ilie Barbu înțelege *porunca* mută ascunsă în neastîmpărul și în întrebarea nerostită a animalelor — și le răspunde în glumă, „ferindu-se supărat de capetele lor" : „— Păi dar ! Vezi să nu ! le spuse... Dă-te încolo d-aici." Dar *se supune* — doar pentru asta a și intrat în grajd, să-i hrănească — și le trîntește din podul adăpostului doi snopi de iarbă uscată. „Se apucă apoi să dea cu țesala", lucru ce nu place cailor. Ei încep să se foiască, iar Ilie Barbu, tot în glumă, îi ceartă cu vorba :

> „— Cînd ți-oi da eu una acum, Zamfire, auzi ciinii în Giurgiu, amenință Ilie. Să vedem cînd o să te duc *colo*, ce-i mai faci ?! O să dai din colț în colț, puturosule ; habar n-o să am de tine, auzi, mă ? Sau să nu te dau ? Te dau..."

Așa cum e și firesc, animalelor puțin le pasă de *amenințarea* lui Ilie. Cum ar putea ei s-o înțeleagă, cînd nici glasul nu este cu *adevărat* amenințător ?! Așa că amenințarea trece *inofensivă* pe lîngă ei („D-aia nu mai poate Zamfir, că o să-l dea *colo* ! Răvășește iarba *nepăsător*, sforăie zgomotos și cînd țesala îl atinge sub burtă, prin vreun loc subțire, înalță coama supărat și îl izbește pe Ilie cu coada.").

Starea aceasta copilăresc șugubeață nu-l părăsește pe bărbat nici după ce iese din grajd ; femeia s-a sculat și caută „într-un sac încărcat cu betelii, rămășițe de ciorapi, mîneci, ghemotoace de lînă..." în timp ce el o iscodește cu întrebările :

> „— Ce zici, Gherghino ? ia spune, fă, îmi mai dai aprobarea ? întrebă Ilie..., zîmbind cu șiretenie."

Încă nu știm ce fel de aprobare îi trebuie lui Ilie din partea nevestei, dar pricepem întru totul că aprobarea asta el o are de mult și, tot așa de bine înțelegem că, deși în glumă, lui Ilie îi place să întrebe și să ceară,

C-da 5623 coala 7

punîndu-se astfel într-o poziție — căutată parcă înadins — de inferioritate față de cei din jurul lui, o poziție de așteptare — a unui răspuns (mai puțin), a unei coparticipări la veselia lui (mai degrabă). Dar nu numai față de nevasta lui, și în acest moment chiar, se pune el în această postură, ci, fără să vrea, într-un mod nedeslușit, el a făcut-o și pînă acum prin comportarea sa. Să admitem totuși că e prea devreme să generalizăm.

Rîndul imediat următor aduce și explicația referitoare la aprobarea despre care vorbea Ilie :

> „Așa se hotărîse : pentru înscrierea în colectiv trebuia și aprobarea muierii, adică să se iscălească și ea acolo."

(Explicația aceasta, aparent cu bătaie scurtă în actul lecturii, pare destinată exclusiv să lămurească spusele de mai înainte ale personajului. Sub această înșelătoare funcție, ea îndeplinește o trebuință mult mai importantă, dar pe care Marin Preda o satisface potrivit unei modalități care-l caracterizează de acum, și anume : *indirect ;* el introduce prin ea unul dintre subiectele nuvelei — colectivizarea.)

Tot acum mai aflăm, lucru esențial, că Ilie Barbu este un țăran *sărac* (nu are o cămașă ca lumea), ceea ce îndreptățește parțial bucuria sa dinaintea și din timpul înființării gospodăriilor colective. Cămașa cea mai bună îi lasă dezvelită o parte din „spinarea lui lată, puternică, puțin încovoiată". Că are spinare lată și puternică, aceasta poate sta în firea lucrurilor. Dar nici faptul că e *„puțin încovoiată"* nu trezește nici un fel de bănuială.

Fără să stea mult pe gînduri, nevasta îi peticește cămașă cu o mînecă de la singura bluză bună pe care o mai avea. Acum, că Ilie are și cămașă de sărbătoare, e clar — nu poate merge la sfat, să se înscrie, cu pălăria murdară pe cap (drept care o scuipă și-i scoate astfel cu peria mulțimea de pete de pe ea) și cu picioarele nespălate ; iar ca să-și dea seama că sînt nespălate nu trebuie să cerceteze prea mult, fiindcă e destul să-și arunce o privire în jos, la tălpile goale. Dichisit și mulțumit de sine, Ilie Barbu, hotărît lucru, nu se îndură să

meargă singur pe drum ; bucuria se cere împărtășită, nu o poți gusta de unul singur și, atunci cînd nu poți impune celorlalți să se bucure odată cu tine, poți măcar *să* le-o *ceri* în felul tău. Așa că Ilie Barbu așteaptă pe prispa casei — și nu degeaba — să treacă cineva, cînd, iată, tocmai apar doi inși, Vasile și Gheorghe Ciobanu, „cei mai buni prieteni ai lui".

După bunul său obicei din dimineața aceasta, el dă să-și oprească prietenii cu *o întrebare inutilă :*

> „— Vasile, măi Gheorghe, unde vă duceți voi, mă ? îi întreabă Ilie, ca și cînd n-ar fi știut unde se duc cei doi."

Întrebînd, și încă degeaba, riști să nu ți se răspundă și, în plus, de vreme ce o faci fără să aștepți propriu-zis un răspuns, doar *cu scopul de a te face văzut și așteptat,* riști și mai mult : să fii anulat ca prezență. Ceea ce se și întîmplă : „Frații Ciobanu nu se opriră din mers, nu-l luară în seamă pe Ilie". Considerînd că totuși e prea mult, „unul din ei *aruncă în treacăt :* — Ce faci, mă Ilie ?" Mare lucru nu-i *să ți se arunce în treacăt* o vorbă, dar tot e ceva : situația e cît de cît salvată, așa încît Ilie Barbu, fără să mai reflecteze asupra „implicațiilor pragmatice ale conversației și comportării", o ia grăbit pe urma tovarășilor săi și, nu-i de glumă, „trebuie să se grăbească tare să-i ajungă din urmă", ceea ce vrea să spună că lucrurile nu mai pot fi scăldate : nu e nici o îndoială, frații Ciobanu sînt în frunte și discută de-ale lor, iar Ilie Barbu mai că aleargă după ei fără să se mai gîndească dacă nu e într-adevăr prea de tot umilitor să accepte „jocul" la care se obligă și pe care este obligat de alții să-l facă. Dar, desigur, multe or să se îndrepte cînd va fi în rînd cu ei, drept care singurul lucru bun ce-l are de făcut cînd îi ajunge este să-i întrebe ceva, cu gîndul că va fi luat părtaș la dialog. Dar, evident, nu i se răspunde și nici nu este pus la curent cu cele vorbite anterior :

> „— Vasile, ce ziceați voi de alde Stancu ? Nu mai vrea să se înscrie, ați auzit ? Ce dracu l-o fi apucat ? îi întrebă el pe prietenii săi.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Frații Ciobanu se uitară unul la altul și nu răspunseră nimic. Tocmai despre alte Stancu vorbiseră și ei pînă acum, dar nu socotiră să-i mai spună și lui Ilie părerea lor."

Tenace, Ilie Barbu persevereză : iarăși întreabă și iarăși cei doi „lasă întrebarea lui să atîrne în aer". Ca un școlar bun în compania măgulitoare a dascălilor săi, el se străduiește să prindă cuvintele celorlalți, fără noimă pentru el (în mintea lui ele nu aveau de ce să se lege) : deși „nu înțelegea *nimic*,... asculta *totuși cu atenție mare*". Ceea ce pune vîrf întregii situații e că Ilie Barbu nici nu este în realitate foarte interesat de ce spun cei doi, el „ar vrea să știe despre ce e vorba, (doar) ca să poată fi de părerea lor". A fi de părerea cuiva nu înseamnă *neapărat* că-i ești inferior, deși nici asta nu-i exclus. La fel de bine însă poți să-i fii și egal, dar parcă nu și superior ; atunci nu mai „ești de aceeași părere", ci „încuviințezi". Oricum, e de mii de ori preferabil să fii de aceeași părere cu cei pe care îi *însoțești* decît să fii lăsat de tot pe dinafară. Cu gîndul la asta, probabil, Ilie Barbu încearcă din nou să intre în schimbul de replici al bunilor săi prieteni și se entuziasmează, pe neașteptate, de una dintre părerile la care i se pare că au aderat cei doi :

„— Cine, Bădîrcea ? Nu e rău ! spuse el *cu însuflețire*, încredințat că le va face plăcere prietenilor."

Nu putem fi siguri dacă a nimerit-o sau nu cu ce a spus, dar că i-a trecut prin minte să-și spună părerea, cu asta, nu-i nici o îndoială, a nimerit-o chiar prost :

„Vasile și Gheorghe Ciobanu se prefăcură că n-au auzit. Întoarseră capetele în altă parte ca și cînd Ilie Barbu ar fi spus o prostie."

Nu-i trebuie însă mult să reflecteze și-și dă seama că, într-adevăr, ce a spus înainte a fost necugetat, așa că își ia inima-n dinți și revine asupra propriilor cu-

vinte, punîndu-se, fără convingere, de-a curmezișul celor doi :

„— De fapt, n-aveți dreptate, zise Ilie, luînd ușor lucrurile. Lasă că vedem noi mai pe urmă, să vedem ce zice și Anghel."

Se pare că frații Ciobanu atît așteaptă, să audă vorbindu-se de numele acesta, fiindcă acum replica vine imediat :

„— Anghel ! Ce-are a face Anghel ! *exclamă în sfîrșit* Vasile Ciobanu, *fără respect* însă, atît față de Ilie, cît și față de cel pomenit de el." *(s.n.)*

Răsuflăm însă ușurați pentru că cei trei au și ajuns la sfat și drumul umilitor al lui Ilie Barbu alături de prietenii săi a luat sfîrșit. După o astfel de „lecție", ce are mai bun de făcut personajul nostru decît să se separe de cei doi și să-și recapete demnitatea înjosită ? Nu se gîndește totuși că ar fi fost de preferat să fie el cel dintîi care să se desprindă de ei și, ca urmare, îl vedem că a rămas singur printre consătenii lui, părăsit fără un cuvînt de cei cu care venise. Te cuprind mila și furia cînd îți dai seama că în fața lumii Ilie Barbu are aceeași purtare nesocotită. Și aici, el acționează ca și cînd soarta sa e în mîinile tuturor celor din preajmă :

„...începe să se uite în dreapta și în stînga la oameni, să se întoarcă pe loc, să dea noroc... Se uită la toată lumea cu ochii larg deschiși, fără să clipească. «Mă vedeți ? Eu sînt, Ilie Barbu ! Ei, ce ziceți ?»"

Nimic nu măsoară mai clar *dependența* sa de ceilalți decît necesitatea de a se vedea mereu în ochii lor, de a se regăsi acolo, *de a le cere atenția și bunăvoința*, de a spera că persoana sa va deveni cu adevărat prezentă cînd va fi, prin cine știe ce miracol al unei reciproce deschideri, *băgată în seamă*. Dar cum să poți lua în seamă o

așa de naivă credință, o părere atît de falsă despre natura umană ? Asta nu se poate întîmpla decît în mintea vreunui neisprăvit care își închipuie că în realitate totul are „un aer de zarzări înfloriți pe pîrleaz". Aici însă trebuie să ai un „glas gros și puternic", care „să plutească cîteva clipe asupra adunării", ca acesta ce-i *poruncește* acum lui Ilie „să vină încoace". Cînd cineva are asemenea glas și știe să și poruncească cu el, ce-ți rămîne altceva de făcut decît să te supui ? Ceea ce și face Ilie Barbu, și anume în felul lui, *grăbit* adică. Nici măcar nepăsător, oarecum detașat de toată situația, ci neapărat *grăbit*, așa cum îi stă bine unui om ce se oferă deplin celorlalți. Și ca să nu mai rămînă nimic echivoc, cel ce l-a chemat, Voicu Ghioceoaia,

> „cînd Ilie Barbu se apropie, nu-i spuse nimic, ba chiar se întoarse în așa fel ca Ilie să stea pe de margine, în afara grupului."

El nu era numai supus celorlalți, ci *oarecum în afara* lor, el e cel din urmă și — culmea — nici măcar nu o știe, fiindcă acceptă totul cu inconștiență, coplărește aproape, cu privirea aceea a lui, deschisă, ce

> „îi cam stingherea pe unii, care de fapt se și fereau de el, se prefăceau că nu-l văd."

Tot visînd la cum va fi după înființarea gospodăriei colective, Ilie Barbu se trezi din nou strigat de același glas :

> „— Bă, Ilie, ia vin' încoace, strigă Voicu Ghioceoaia pe neașteptate. Ce păzești tu p-aici ? Ia du-te tu pînă colea la *meatè* (subl. aut.) și ie-mi niște tutun ! Du-te, mă, hai, repede, că eu am treabă aici, cu comasarea, o să intru în ședință. Mi-l aduci înăuntru, în biroul organizației !"

Adică, el e ocupat, are treburi importante, e *cineva*, și Ilie poate face lucrul ăsta de nimic, poate să aducă

niște tutun de *colea*, mai ales că și așa stă degeaba și e cine e. Lui poți să-i poruncești nu numai cînd schimbi cuvinte, ci și altfel, „de-adevăratelea", să-ți facă aia și cealaltă, și, *dacă îndrăznești să o faci, înseamnă că te aștepți să te și asculte;* problema asta nici nu ți-o pui, este ceva atît de clar că nici nu te mai gîndești la ea. Una o implică pe cealaltă : de vreme ce ai poruncit, ești în drept s-o faci, fiindcă printr-o convenție tacită omul de lîngă tine te va asculta — așa e el, așa a fost el făcut să fie sau așa a vrut el să fie. Cine se mai gîndește acum la toate nuanțele acestea ? E un lucru pentru totdeauna stabilit și nu mai încap la mijloc întrebări, îndoieli, *scrupule în nici un caz.*

Dar iată că ceva se petrece. Ceva în adînc s-a schimbat. Nu neapărat în adîncul lui Ilie, ci altundeva, în „contractul" dintre Ilie și lumea din jur, în zona aceea rămasă necercetată, a *implicațiilor* pragmatice. Ceva obiectiv se pare, un fel de lege născută din visurile lui Ilie Barbu asupra viitorului e pe cale să modifice niște reguli de mult statornicite în sat, știute de toți, și care îți permit ție, Voicu Ghioceoaia, să-i poruncești *lui*, lui Ilie Barbu, bunăoară.

> „După ce îi spuse acestea, Voicu Ghioceoaia îi întoarse spatele și-și continuă vorba cu Bădîrcea și cu ceilalți din grup. Ilie Barbu rămase nemișcat, cu hîrtia în mînă. Privirea sa larg deschisă clipea acum rar, a neînțelegere.
>
> — Du-te, mă, ce mai stai, spuse și Bădîrcea băgînd de seamă că Ilie a rămas înțepenit.
>
> Voicu Ghioceoaia se răsuci spre Ilie și se uită la el *cu mirare. Acum cîteva luni, Ilie și cu muierea lui lucraseră la el, la bumbac. Unde nu-l trimisese ?*" (s.n.)

Din clipa aceasta, Ilie Barbu, ajutat și de împrejurări, va lupta, așa cum n-a făcut-o pînă acum și cum *nici nu s-a gîndit vreodată că o va face*, pentru a impune celorlalți o altă imagine asupra sa. Ne temem însă că folosind cuvîntul „imagine" denaturăm de fapt o realitate. Nu imaginea trebuie schimbată, ci un contract

dintre el și lume ; o serie de reguli trebuie *șterse* din mintea tuturor și *înlocuite* cu altele, săpate tot așa de adînc, ca și primele, în memorie, atît de adînc, încît să treacă dincolo, în uitare și inconștient, pentru a putea astfel să dureze și să lucreze cu o putere de neclintit. Noile reguli, devenite și ele niște *implicații*, vor selecta ce „acte de limbaj" poți folosi cu Ilie Barbu : în nici un caz porunca, exclamația cu semnificație disprețuitoare sau chiar lipsa oricărei replici ca indiferență nimicitoare.

(Ținem neapărat să evităm o înțelegere îngustă a celor de pînă aici : *a fi sărac* și *a nu fi respectat* de ceilalți nu se confundă în opera lui Marin Preda ; lucrurile sînt mult mai complicate decît par. Să amintim că Ion Humă, omul cel mai sărac din satul unde se petrece acțiunea din nuvela *Îndrăzneala*, este și cel mai respectat, la fel Țugurlan, după cum, pe de altă parte, un altul cu stare, ca Tudor Bălosu, poate fi disprețuit, în ciuda averii sale tot mai mari).

Pînă aici, a devenit un lucru cît se poate de limpede, sperăm, faptul că în *lumea* — să-i zicem cu un termen generic — moromeților considerația publică nu este în mod egal împărțită, că în această lume există ierarhii, că fiecare deține aici o anume poziție, pe care o numim convențional — *poziție pragmatică*. Deocamdată, am observat două clase de personaje aflate în două situații diferite : grupul oamenilor considerați demni de toată stima și grupul celor privați de respect, „nesocotiți" de ceilalți. Se înțelege de la sine că unii nu pot exista în afara celorlalți, că toți sînt prinși în inelul fără început și sfîrșit al aceleiași legi ce-i unește, după binecunoscutul model hegelian al sclavului și stăpînului, într-o situație fără ieșire ; de aceea am pus în ghilimele cuvîntul *nesocotiți*, fiindcă el, acest cuvînt, nu poate fi luat cu nici un chip în sensul său propriu. Din ultimul grup, mult mai restrîns, face parte și Ion al lui Miai din *Moromeții*, incapabil să sesizeze subtilitățile de dialog ale celor din poiana lui Iocan, ca și orice ironie la adresa sa. După cum ușor se poate vedea, lumea moromeților nu cunoaște politețea, ca formă de mascare a disprețului sau ca formă de comportare uniform generalizată față de toți semenii

colectivității din care faci parte. Totul e diferențiat în funcție de cum ai știut să te impui în fața celorlalți. Să mai spunem de pe acum că fiecare dintre aceste două clase *este la rîndul ei ierarhizată* și, așa cum o demonstrează, printre alții, și Ilie Barbu, barierele dintre aceste multiple poziții nu sînt de netrecut. E foarte greu, dar posibil, să urci pe scara lor și destul de ușor să cobori, fiindcă trebuie *să știi* și să știi să aplici *neîncetat* niște reguli pentru a-ți putea păstra locul de frunte cîștigat la un moment dat. Despre toate acestea însă, mai tîrziu.

Să ne întoarcem din nou la *Desfășurarea* și la felul cum începe ea. Ne amintim : cu *trezirea din somn* a lui Ilie Barbu. Nu e nevoie de o prea mare perspicacitate să observăm că amănuntul are semnificația lui aparte : toată nuvela poate fi citită prin prisma *trezirii* lui Ilie Barbu și a intrării lui în lumina deplină a satului pe a cărui scenă va juca mai apoi un alt rol. Toate acele aproape imperceptibile *semne* ale debutului făceau parte dintr-o strategie de largă cuprindere, deloc gratuită, de semnificare narativă prin care autorul polarizează din primul moment toate detaliile înspre același punct : definirea ocolită a poziției pragmatice a „eroului" și *cuprinderea ei într-o procesualitate.*

Totul vorbește în textul lui Preda, dar difuz, subteran. Pentru a capta vocea sau vocile ascunse nu e decît o cale : recitirea, proiectarea finalului în partea de început, întoarcerea mănușii pe dos avînd însă grijă să nu fie uitată între timp forma feței. Cînd spunem că „nu e decît o cale", înțelegem că doar astfel putem găsi *o* ieșire și în nici un caz că, infailibil, vom afla *calea* unică sau calea regală (dacă ele există). Ieșirea, la rîndul ei, nu e decît o coerență printre alte coerențe, *o construcție* (a cui și în ce fel ?).

Povestea pe care tocmai o desprindem din nuvela *Desfășurarea*, aflată dincolo de — sau, mai bine zis, cuprinsă în — avaturile colectivizării, relatează cum își dobîndește Ilie Barbu într-o singură zi — dar atît de bogată — un alt statut pragmatic. Cu această poveste însă, noi n-am ajuns nici măcar la jumătate. Sîntem, reamintim, la momentul cînd el începe, șovăitor încă, să se

împotrivească lui însuși, celorlalți, locului pe care a fost pus să stea.

Dintre toate cîte se petrec în „lumea moromeților", un lucru e într-adevăr de mirare : cum se poate, îți spui, ca Vasile și Gheorghe Ciobanu, ei, care nu au putut deprinde în cele cîteva clase chinuit absolvite decît adunarea zerourilor, să dobîndească sau să impună o atît de înaltă stimă ? Ne amintim, „cei doi frați Ciobanu rămaseseră repetenți în clasa a treia și nu se mai duseseră deloc la școală. Barbu Ilie rîdea de ei toată ziua, amîndoi erau tari de cap, nu înțelegeau în nici un chip cum se poate ca, scriind cifrele unele sub altele, să zici : atît și cu atît fac atît, scriem atît și ținem la mînă atît." Dar asta s-a întîmplat de mult. Acum ei sînt cei care rîd, iar Ilie Barbu e nepriceputul. Și cum să nu fie el pe bună dreptate un nepriceput dacă

> „...își rotește (mereu) privirea sa mare împrejur și se uită la oameni fără să clipească. «Mă vedeți, fraților, întreba el mut, cu chipul luminat de bucurie. Ei, ce ziceți ? Eu sînt, Ilie Barbu», le mărturisea el... încrezător... Nu era greu de ghicit că se credea văzut de toți, că toată atenția celorlalți era adunată asupra sa.
>
> — Spune, bă, numele acolo. Ilie, ce te tot uiți, se auzi la un moment dat glasul aspru și poruncitor al cuiva."

Aici nu contează *cine ești* ; important e *cine ai reușit să fii în fața semenilor tăi,* iar ca să fii *cineva* trebuie *să cunoști niște lucruri* pe care deocamdată Ilie Barbu, cu toate că e atît de inteligent, nu le cunoaște.

De exemplu, nu știe cît de copilărească și de *vulnerabilă* e purtarea sa în momentul „desfășurării" („desfășurare" înseamnă declararea tuturor terenurilor și bunurilor familiei în fața unei comisii ; în urma ei te poți considera înscris în gospodăria colectivă). Deși lovit din atîtea părți, el continuă să rămînă și după ce s-a desfășurat, mereu îmbătat de propria bucurie, convins că lumea o să-l observe în cele din urmă și-și va da seama

în aceeași clipă de *nobila* sa stare sufletească. De observat e observat el, nici vorbă, dar pentru a fi lovit. Abia acum, ocara e simțită din plin :

„— Ce faci, bă Ilie, înțepenișI acolo ? Mișcă-te, ai prins rădăcini acolo ?

Era același glas al lui Voicu Ghioceoaia care, nu se știe de ce, îl urmărise pe Ilie tot timpul. Mai înainte Ilie nu-l luase în seamă, dar de astă dată tresări cu putere, *ca și cînd* cineva i-ar fi ars pe neașteptate o palmă peste ceafă."

Lumina de pe fața lui se stinge; era o lumină care nu putea să dureze. De la ea pînă la seninătatea moromețiană e mult sau, pentru a nu ne exprima greșit, e mare diferența.

Treptat, lucrurile încep să se precipite. Sosește în sat un vechi prieten al lui Ilie Barbu, un prieten din copilărie, acum secretar de partid la raion. Chemat la sfat de urgență, Ilie Barbu înfruntă, mai mult în intenție decît efectiv, pe unul dintre „fruntașii" satului și e pe punctul să lovească de-a binelea un imprudent care-l întrebă ceva „fără nici un respect". Lucrul nu rămîne neobservat de oamenii adunați acolo. Nu intră totuși în sfat, ci se îndreaptă spre Voicu Ghiocioaia să-i ceară cîteva kilograme de bumbac rămas neachitat.

Din această clipă, din întîmplare, dar și prin acțiunea dezarmantă a lui Ilie Barbu, se declanșează o neașteptată *strategie de culpabilizare* a celor cu mult credit. Voicu Ghiocioaia este surprins de Ilie în timp ce-și regla pe ascuns afacerile cu unul dintre „chiaburii" satului. Frații Ciobanu sînt puși în situația de a-și recunoaște vina și naivitatea, alăturîndu-se „chiaburilor"; ei trebuie să opteze deschis într-un moment de mare curaj al lui Ilie Barbu. În paralel, acesta din urmă are în față perspectiva de a fi numit „socotitor" al gospodăriei. Bineînțeles, oamenii bănuiesc ceva ; respectul lor pentru el crește, prilej ca unul dintre ei să-și amintească deodată cît de bine s-a descurcat Ilie în povestea cu aflarea cantității de piatră ce intră-ntr-o căruță.

(„Nu știu cum zice el că o face! ca un trunchi! trunchi de nu știu ce! Dracu' știe! că nu mai țin minte!"). Și, fiindcă noua lui „condiție" nu se mai potrivește cu rușinea de a avea picioarele goale, Ilie Barbu dă o oaie pentru o pereche de bocanci noi-nouți pe tălpile cărora el se va ridica în ochii oamenilor nu numai la modul figurat, ci și la propriu: „Cu ei arăta mai înalt și mai sigur pe el". Tot acum spinarea i se îndreaptă (precizarea rimează cu „amănuntul" din prima pagină a nuvelei, ceea ce dovedește că nu a fost deloc întîmplător strecurat acolo), pașii își pierd șovăiala dinainte („mergînd, nu mai vedea nimic în jurul său, se uita drept înainte și vedea numai cerul limpede și adînc"), e mai liniștit, mai nepăsător; a învățat să fie hotărît și atît de sigur pe sine. Îndrăzneala sa l-a costat o dungă de cuțit pe spate, însă glasul său știe să poruncească și, pe deasupra, „cu măreție"; știe apoi, dacă e nevoie, să facă un „semn din cap" ce îmbină în el și porunca și prietenia, știe să amenințe, să convingă, să țintuiască dintr-o privire. Pentru toți, Ilie Barbu nu mai e Ilie Barbu („Vasile și Gheorghe se uitau buimaci la Ilie, nu-l mai recunoșeteau. Părea mai înalt decît îl știau ei, mai vînjos și parcă nu-și dădea seama unde nimerise. Parcă avea pistol la el și venise să-i aresteze pe cei din odaie"). Un alt personaj, Vasile, din altă povestire *(Ferestre întunecate)*, a găsit în sine forța, la un moment dat, ca și Ilie Barbu, de a se rupe din cercul ce-l ținea legat de umilința sa. Eliberarea i-a adus cu ea o revelație uluitor de simplă în aparență: supunerea își află rădăcinile în chiar consimțămîntul tacit al celui supus („Nu ești tu de vină — se gîndește Vasile referitor la vărul său Dan —, *sînt eu de vină că te-am făcut să crezi că ai dreptul să pretinzi* și e de vină oricine te face să crezi lucrul ăsta"). Ca să scapi însă de înjosire nu e suficient să vrei să scapi, mai e nevoie să afli încetul cu încetul cum poți să fii altfel, e nevoie de o *școală a comportării întregii tale firi, de la știința rostirii pînă la mișcarea corpului:* „Vasile era acum doar uimit: ca să rămîi cu sufletul nepătat, trebuie oare *să înveți* să fii hotărît și necruțător? Asta e cu atît mai adevărat, cu cît e nevoie s-o faci nu atît pentru

dușmanul tău — care se dovedește deseori a fi josnic și laș — cît pentru *libertatea ta față de el*, față de josnicia și lașitatea lui."

Ilie Barbu a fost pînă acum, în lumea lui, o convenție sau, ceea ce e totuna, a fost privit printr-un anumit tip de convenție. De acum încolo, va fi altul, altfel: în cele din urmă *el e din nou o convenție*, dar complet diferită de prima. Noul său statut însă nu-l poate așeza alături de unul ca Moromete, spre exemplu. El, Ilie Barbu, nu știe încă tot ce trebuie să știe („Nici tu, îi spune prietenul său către sfîrșitul aventuroasei zile, nici tu să nu-ți închipui că toată lumea e ca tine"). Închiderii în sine ar trebui să-i urmeze o deschidere spre ceilalți, o deschidere plină de nenumărate abilități în jocul glasului, al feței, al corpului, al comportării în întregime.

Nu știm dacă Ilie Barbu va ajunge pînă aici, dar știm altceva, un lucru plin de semnificații cu care se și încheie simetric nuvela: cînd „Ilie Barbu vru să se întindă și să pună capul pe căpătîi, ...Gherghina îi luase, ca de obicei, locul. (El) îi apucă ușurel capul în palme și îl dădu mai încolo." *Și* acest obicei va fi deci schimbat, fiindcă nimeni nu-i va mai lua de acum încolo locul lui Ilie Barbu, nesocotindu-l, nici măcar nevasta, pe nesimțite, în somn.

POVESTIREA — O CĂLĂTORIE CU LOCURI REZERVATE

II

Cum am fi putut să ne dăm seama că lumea Morometilor e atît de sigur articulată și ierarhiile ei atît de bine stabilite, dacă Ilie Barbu n-ar fi avut șansa și puterea de a-i străpunge barierele? (Reușita lui nu tulbură ordinea acelei lumi, ci o confirmă încă o dată și, în plus, *o face vizibilă.)* Cum am putea dovedi apoi că povestea lui Ilie Barbu nu e un accident, iar țesătura

care ni se pare că susține *Desfășurarea* — dar și opera de tinerețe a lui Marin Preda, în general — nu e o proiecție a noastră, ci o constantă a intenției autorului ?

Ne stă la îndemînă un alt argument de aceeași amploare cu cel oferit în *Desfășurarea :* este vorba de nuvela *Îndrăzneala.* Aici accentul narativ, deși ocultat în partea mediană de secvențele de pe front, cade totuși decisiv asupra aspectului urmărit de noi — *raporturile pragmatice* dintre personaje : o indică titlul și întreaga strategie desfășurată de personajul principal, Anton Modan, pentru a-și depăși condiția și — la alt nivel — de Marin Preda pentru a forma din această strategie substanța nuvelei sale.

> „Anton Modan nu știa că *demult nu mai era un om îndrăzneț,* atît de demult încît în ziua cînd află nici măcar nu se mai trudi cu gîndul să se întoarcă înapoi și să-și dea seama de cînd."

El pare să se fi obișnuit cu gîndul că în drum spre lotul său, de care se apropia încet într-o căruță trasă de „o vacă și o viței încă crudă", lumea îl poate „striga *binevoitor, cu înțelegere :* «Hai, Antoane, hai !» Sau *cu grijă :* «Dă-i mai repede, Antoane, că te-apucă prînzul !» Sau : «Antoane, oprește *caii* (subl. aut.), să mai răsufle !»" *Bunăvoința, înțelegerea, grija sau ironia (aceasta)... stabilesc un anume loc nu numai pentru cel căruia îi sînt adresate, ci și pentru cel ce se adresează.* Îndreptate aparent într-o singură direcție, spre cel ce le suportă, acțiunea lor situează simultan și autorul lor în raport cu obiectul : ele sînt așadar atitudini cu dublă deschidere. *Statutul lor este de esență juridică* (v. O. DUCROT, 1972), *fiindcă stabilesc niște drepturi și reglementează niște obligații, dar actul de aplicare a lor are ciudățenia și perfidia de a nu angaja cu nimic, de a elibera de orice responsabilitate pe cel ce le face.*

Înțeles de toată lumea parcă, în afară de Anton Modan, „jocul" de mai sus degajă un irezistibil sentiment de euforie a cărui sursă poate sta chiar în acest fel de

a-ţi ascunde disprețul față de omul pe lîngă care treci, făcînd totodată ca el, disprețul, să fie totuşi vizibil pentru oricine :

„Într-o vreme îi ajunseră din urmă două căruțe care se țineau una după alta, cu cai puternici, cu clopoței la gît. Căruțele erau şi ele mari şi erau pline de oameni. Trecură pe lîngă ei cu zgomot mare, şi Anton auzi un hohot de rîs. Cineva fluieră ascuțit, apoi acel care rîdea strigă în gura mare :

— Bă, al lui Modan, îți calcă roata pe obadă !

Roata e făcută din bucăți de lemn numite obezi şi obezile nu puteau *călca (s.a.)* pe ele însele, dar *un om ca Anton putea să creadă o clipă şi să se uite la roți.*" *(s.n.)*

Desigur, Anton nu putea să creadă nici măcar o clipă că ar fi ceva în neregulă dacă roata calcă pe obadă, însă ei credeau că el „putea să creadă". Lucrurile se încîlcesc şi mai mult dacă spunem că *însuşi Anton a fost obişnuit să accepte părerea statornică a celorlalți că el ar fi atît de naiv să ia drept bună orice prostie.*

Jignirea cea mare, simțită din plin, i-a venit însă la seceriş din partea lui Miuleț, unul cu multe loturi şi cu multe rude. El este deasupra tuturor ; şi, pentru a o reaminti mereu, nu avea nevoie să o spună direct. Miuleț o făcea în felul lui, înregimentîndu-i pe toți sub două nume — Vasile şi Marița (cum poți anula pe cineva mai bine decît nerecunoscîndu-i numele, „eticheta" în care s-a dizolvat cu timpul persoana sa în întregime?). Pe unii dintre ei Miuleț i-a desființat chiar de două ori : atunci cînd le-a schimbat numele şi, încă o dată, cînd cuvintele sale au trecut în gura lor :

„— Hai, Vasile ! Hai, Vasile, fir-ar al dracului ! După o clipă adăuga : Hai, Mariţo !

Vasile şi Marița puteau fi oricine, spunea aşa *în general. Erau cunoscute în tot satul aceste vorbe ale lui şi erau chiar folosite...*" *(s.n.)*

Cum a fost Anton Modan umilit în fața oamenilor de către Miuleț nu mai are, pentru demonstrație, mare importanță. Trebuie să admitem că palma a fost totuși prea grea, așa că lui Anton nu i-a mai rămas decît să se îndrepte amenințător spre omul a cărui autoritate era atît de deplin recunoscută în sat („Pașii lui Anton aveau cu adevărat ceva înspăimîntător prin hotărîrea liniștită, dar cu atît mai de neclintit, cu care se îndrepta spre locurile lui Miuleț"). Însă mersul său avea ceva găunos în voința expresă de *a semnifica* îndrăzneala ; după un timp nehotărîrea deveni „limpede : pașii lui Anton se clătinau". Cînd îl amenință pe Miuleț,

> „toată lumea înțelesese că, de fapt, amenințarea aceasta semăna mai mult cu o flacără care mai rămîne o clipă în aer, deși paiele dedesubt sînt cenușă, decît cu o amenințare adevărată. *Fiindcă un om îndrăzneț nu se clatină pe drum, sau dacă se clatină se întoarce îndărăt și nu mai amenință, fiindcă și să înghiți nu e puțin, și pentru asta îți trebuie curaj.*" *(s.n.)*

Fiecare lucru are regula lui aici. Nu e chip să o eviți decît cu riscul de a adînci și mai mult ceea ce voiai să ascunzi. E posibil să întorci situația în favoarea ta, așa cum a făcut-o Ilie Barbu și cum nu a reușit să o facă încă Anton Modan, dar este imposibil să cîștigi ceva trișînd ; aș zice că nimic nu poate rămîne ascuns în lumea moromeților, că și ascunsul nu e, pentru moromeți, decît o altă formă a vizibilului.

Cum ajunge Anton Modan să fie ascultat cu respect de către sătenii săi și cum reușește mai tîrziu, intrînd în casa lui Miuleț, să tacă făcîndu-se înțeles că în felul acesta el așteaptă, ba mai mult, *pretinde* niște explicații, *ca și cum* ar fi în drept să le pretindă, iar celălalt ar fi obligat să i le dea, rămîn niște lucruri ce pot să pară neverosimile atîta timp cît nu vor fi puse în lumină implicațiile tuturor nuanțelor de comportare, ton, mimică..., ale personajelor. De fapt, pentru oamenii aceștia expresia „ca și cum" pur și simplu nu are nici

un sens. Dacă Anton Modan cere cuiva niște explicații „ca și cum" ar avea dreptul s-o facă, trebuie să înțelegem ori că dreptul acesta există *de la început*, fiind valabil pentru orice situație, chiar și atunci cînd nu ar fi nici un motiv particular, de moment, să-l autorizeze, dar el se exercită mereu și mereu în virtutea aceluiași „contract" acceptat de toată lumea, ori că Anton Modan nu reușește — dar nu reușește într-un mod lamentabil — să ceară nici o explicație fiindcă nu a fost în stare, de fapt, să-și cîștige acest drept, situație în care batjocura celuilalt este mai usturătoare ca oricînd.

Deși curajos în război, așa cum nu se putuse nici el închipui pe sine însuși, deși pe chipul său a apărut o lumină necunoscută, Anton nu poate fi, odată întors acasă, în fruntea tuturor (nici nu o dorește, de fapt), după cum *nu poate fi un om pe deplin liber*. Avînd acum anumite privilegii printre consătenii săi, el trebuie să se supună în continuare ordinii lor neschimbate, asupra căreia nici nu se întreabă în realitate („Ciudat i se părea acum lui Anton satul, cum îi intra în sînge apa lui stătută"). I se dă voie, spre exemplu, să povestească anumite întîmplări *(ceea ce nu e puțin lucru!* — fiindcă, în clipa cînd *i s-a dat voie* să povestească înseamnă că afirmațiile sale au fost considerate *ca adevărate, demne de a fi crezute)*, dar nu mai este pus și în situația de *a explica* acele întîmplări. *A putea să explici* niște fapte e mai mult decît *să le relatezi*, iar aceasta stă la îndemîna altcuiva :

> „Anton fu pus să povestească ceea ce știa, și Anton povesti, *dar nimeni nu se uita la el*, toți se uitau la Humă. Humă asculta în tăcere și, după un timp, Anton băgă de seamă să nici o schimbare nu se petrecea pe fața lui. Băgară de seamă și ceilalți și întoarseră privirile spre Anton, parcă l-ar fi învinuit pe el că, asupra lui Humă, faptele povestite nu aveau același efect."

Dacă Humă nu reacționează în vreun fel, e pentru că el știe răspunsul, dar mai știe, în plus, să și-l pregătească, contrariind auditoriul, pentru a-l face mai recep-

tiv la cuvintele sale. E și aceasta una dintre necesitățile locului pe care-l ocupă în lumea sa. Ca să-și merite însă locul rezervat printre semenii săi, el trebuie, ca Anton, ca Ilie și ca toți ceilalți, să știe regulile jocului. Despre acestea dorim să vorbim în cele ce urmează.

REGULA JOCULUI

În satul lui, țăranul lui Preda nu cunoaște singurătatea și nici absurdul; cuvinte, gesturi, fapte — chiar mărunte — lipsite de sens sînt de neimaginat aici: „băiatul de la țară e un om rezistent, ...cu o gîndire formată că toate pe lume au un înțeles și cînd el nu-l vede îl cuprinde spaima" *(Albastra zare a morții)*. A nu-ți înțelege semenul este de aceea un lucru extrem de rar și de înfricoșător: „Mama amuți și îngălbeni. Fiindcă nu înțelegea, o fluturare de spaimă trecu peste chipul ei." Devine astfel evident că fiecare detaliu este *susceptibil* de *a semnifica* ceva.

Protocol convențional Oricît ar părea de inacceptabil faptul că, tocmai în proza care impune deplin în literatura noastră plăcerea cuvîntului vorbit, în mod aproape paradoxal — la un prim nivel și pentru marea majoritate a personajelor —, nu cuvîntul în sine cu înțelesul său statornicit sînt cu adevărat importante, ci ceea ce cuvîntul nu spune și nici măcar nu ascunde, ceva ce este *dincolo* de cuvînt, deși posibil doar prin intermediul îndepărtat sau apropiat a lui și anume i n t e n ț i a care îl susține și îl face public, modificîndu-i pînă la contradicție și antifrază *semnificația*. Personajul nu se oprește niciodată la sensul enunțului, la datul imediat al comunicării, ci caută întotdeauna dincolo de el *mobilurile* enunțării: ele singure pot lămuri ce anume a rămas nerostit, dar trebuie priceput întîi și întîi din toată situația.

În mod obișnuit, cînd ne adresăm cuiva prin cuvintele „Cît e ceasul, vă rog ?" cea mai vizibilă dintre intențiile noastre (intenție sau, altfel spus și cu o expresie rebarbativă, dar deja intrată în vocabularul lingvistico-pragmatic, „forță ilocuționară") este de *a pune o întrebare*. Se înțelege însă că, în funcție de context, întrebarea noastră poate fi înțeleasă, și pe bună dreptate, ca sugestie la prelungirea inoportună a unei vizite, ca o tentativă de a lega o conversație, de a motiva o plecare prea rapidă, de a strecura eventual o remarcă *admirativă* la adresa noului mecanism cumpărat de cel „interogat", precum și multe alte posibile intenții, asupra cărora nu ne mai oprim.

Privit prin optica schițată mai sus, *Morometii* se dovedește a fi — mai mult decît orice alt roman din cîte cunoaștem — o „împletitură" densă de intenții niciodată exprimate pe deplin, dar complet comprehensibile în lumea lor. Sau, mai bine zis, în inepuizabila sa bogăție, el poate fi *și* acesta : un roman despre zona labilă a intențiilor. Este atît de mare complexitatea problemei așa cum transpare ea în multe pagini din proza lui Marin Preda, încît tentația exhaustivității este de la început descurajată (asta pentru a nu mărturisi direct că o investigație cu scopuri mult mai modeste — cea de față, bunăoară — se vede, cum n-ar fi trebuit să fie, intimidată de „suceala" cu adevărat labirintică a spiritului morometian).

Dialogul dintre personaje are întotdeauna loc la două sau mai multe nivele, în funcție de competența celor ce discută. În primul rînd, succesiunea replicilor respectă coeziunea de suprafață a vorbelor :

> „— Bună dimineața, Udubeașcă, salută Moromete pe cineva dintr-o curte. Unde-ai fost ieri ?
>
> — N-am fost nicăieri, am stat acasă ! răspunse Udubeașcă...
>
> — Ce vorbești ! Păi nu te-am văzut zise Moromete..."

Să dezvăluim puțin cîte puțin straturile de semnificații ale acestui foarte scurt dialog. Cineva (Udubeașcă) este salutat de altcineva (Moromete). Cel care salută mai pune și o întrebare : „Unde-ai fost ieri ?". Urmează răspunsul, iar apoi reacția la acesta.

La atît se rezumă întreaga secvență pentru un ochi complet detașat și „obiectiv" care înțelege numai fața vizibilă a schimbului de replici. Fiind vorba însă de lumea moromeților, bănuim că fiecare cuvînt spus trebuie să aibă și o *implicație* deductibilă din intenția vorbitorului, dar mai ales din poziția lui în colectivitate. Știm din capul locului că Moromete se bucură de un extraordinar prestigiu, în timp ce Udubeașcă este, dimpotrivă, de tot șters, fără personalitate, umil și umilit. Odată înțelese aceste lucruri, scena de mai sus dobîndește o semnificație mult mai pregnant conturată : Moromete trece pe lîngă Udubeașcă *la distanță* (amănuntul devine acum semnificativ) și îl salută. Actul are greutate, fiindcă îi conferă celui salutat de Moromete — oricine ar fi el — o anume importanță. Dacă mai adăugăm că Udubeașcă este cel salutat și că, pe deasupra, în coada salutului Moromete îi mai adaugă și numele, vom pricepe proporțiile de eveniment ale acestor simple cuvinte. Lucrurile nu se opresc însă aici, fiindcă peste toate onorurile de pînă acum, Moromete își copleșește consăteanul și cu o întrebare ; asta înseamnă că Udubeașcă este în măsură să dea un răspuns, și cui încă, lui Moromete, nici mai mult, nici mai puțin (dacă doar pentru o secundă, Udubeașcă n-ar fi cine e, și-ar da el seama de cinstea ce i s-a făcut ?); întrebarea mai poate însemna că Moromete dorește să lege un dialog sau, pur și simplu, să fie amabil, sau chiar toate la un loc. În ansamblu, în urma celui de-al doilea nivel al dialogului, necuprins în litera cuvintelor, dar *implicat* în actul pronunțării lor, schimbul de replici primește următoarea formă :

„— Bună dimineața, Udubeașcă, salută Moromete pe cineva dintr-o curte. Unde-ai fost ieri ?

— N-am fost nicăieri, am stat acasă ! răspunse Udubeașcă..., *mirat că fusese crezut undeva, cînd el stătuse toată ziua în ograda lui.*

— Ce vorbești ! Păi nu te-am văzut ! zise Moromete..." *(s.n.)*

Rezumată într-un singur cuvînt, intenția lui Moromete este de a fi curtenitor față de insignifiantul Udubeașcă.

Lucru posibil..., dacă n-ar fi vorba de *Moromeții !* Ceva este într-adevăr prea mult aici : bunăvoința lui Moromete. Ceea ce ar fi trebuit să rămînă — așa cum se cuvine, cum ar fi fost normal să fie — mai mult *ascuns* sau măcar pe jumătate ascuns, anume *intenția* vorbitorului, a devenit prea *vizibil*, prea *din cale-afară* de vizibil. Ce a putut să pară *exces* este în realitate o formă a lui *prea puțin*. Bunăvoința lui Moromete acoperă așadar o atitudine ironică. Cel din urmă nivel intențional răstoarnă în întregime semnificația intenției anterioare. *Nu putem vorbi însă de intenție atîta timp cît ea rămîne complet nebănuită de nici unul dintre participanții la dialog.* Este clar însă că Udubeașcă este incapabil să o sesizeze și *Moromete știe perfect acest lucru.* Drept care el este totodată expeditorul și destinatarul propriului mesaj. Înțelegînd numai el intenția actelor sale și înțelegînd că numai el înțelege această intenție, Moromete devine, în absența unor parteneri de discuție de aceeași putere de pătrundere ca și el, locul de desfășurare dar și de scurt-circuitare a unui fel de *conversație suprastratificată.* Din moment ce o face însă — și o face pentru plăcerea sa exclusivă —, deducem că Moromete este conștient de întregul mecanism al acestui joc : de faptul că Udubeașcă nu are cum să-l înțeleagă, de faptul că tertipurile sale nu-și află sens decît în gîndirea sa reflexivă și chiar de faptul că este capabil să descompună în minte mecanismul complicat al unei conversații (afirmația noastră, care poate să pară în acest moment o speculație, este totuși adevărată : mai mult, Moromete are chiar *obiceiul* de „a demonta" secvențe de conversație). Abia cînd atingem punctul cel

mai ascuns al intenției lui Moromete, dialogul ni se dezvăluie în forma sa definitivă :

„— Bună dimineața, Udubeașcă, salută Moromete pe cineva dintr-o curte. Unde-ai fost ieri ?

— N-am fost nicăieri, am stat acasă ! răspunse Udubeașcă *naiv*, mirat că fusese crezut plecat undeva, cînd el stătuse toată ziua în ograda lui.

— Ce vorbești ! Păi nu te-am văzut ! zise Moromete *cu un glas din care nimeni n-ar fi putut ghici că nu l-a văzut pe Udubeașcă din pricină că omul nu se distingea prin nimic ca să fie văzut.*" *(Morometii,* I) *(s.n.)*

Nu trebuie să ni se reproșeze cît este de greoaie o astfel de analiză, pentru a înțelege și faptul că e inutilă — fiind aplicată numai asupra unui minuscul moment dintr-o atît de întinsă panoramă de situații, fiecare altfel construită, în funcție de personaj, timp, loc chiar..., situații care în succesiunea lor formează *Morometii*. Din fericire pentru noi, lucrurile sînt mai puțin dramatice decît par, întrucît ideea unei *conversații suprastratificate* la care ne-a condus dialogul de mai sus este valabilă pentru oricare dintre replicile romanului.

Să ne oprim asupra încă unui fragment — poate nu printre cele mai spectaculoase — unde întîlnim în mai mică măsură, așa cum se întîmplă în *Morometii*, un *dialog verbalizat*, dar atît de mult *un dialog al intențiilor* (multiple, *simultan* multiple, de fiecare dată). Ne gîndim la momentul cînd Niculae, întors în sat pentru „supravegherea" secerișului, a hotărît să-l ducă pe Moromete „la aia-n vale" pentru a-și împăca în sfîrșit părinții. Se înțelege cît este de umilitor acest drum pentru Moromete și cît de mult s-ar lipsi el să-l facă. Însă nu e chip, Niculae are argumentele lui și cel mai tare dintre toate e cel financiar : în caz de împotrivire, nu-i va mai da tatălui nici o lețcaie. Strîns cu ușa, vrînd-nevrînd, Moromete o ia în urma fiului. Ca să înțelegem mai bine toată situația, să ne închipuim un Niculae atent la sin-

gurul lucru ce trebuie discutat : cum a putut Moromete să se poarte, de și-a făcut nevasta să plece de acasă și să nu mai vrea să știe de bărbat, de fete, de rușinea întregii familii... În timp ce Niculae menține necruțător dialogul asupra aceluiași și aceluiași lucru, Moromete nu are altă preocupare decît să scape de „chestiune", divagînd cu obișnuita-i șiretenie.

Așa că atunci cînd fiul îl amenință că nu-i va mai da nici un ban, dacă nu vine să se împace, *cu intenția declarată de a-l obliga pe Moromete să o facă*, Moromete spune :

> „— Să zici tu, că... Hm... Auzi... Păi, măi Niculae, crezi tu că dacă aș putea eu să înham căișorii mei colea și să fac nu zece, cîte făceam altădată, cinci, hai trei, drumuri la munte, aș mai avea eu nevoie să-ți cer ție ? Sau tu crezi că eu îți cer fără să am nevoie ?!! zise el parcă s-ar fi pomenit trăznit că la asta nu se gîndise." *(Morometii*, II)

Moromete continuă discuția cu Niculae fără s-o continue totuși. Altfel spus, aparent, unitatea problemei și a cuvintelor este păstrată. Nu însă și unitatea intențiilor. În loc — eventual — să înfrunte *amenințarea* fiului, singura cu adevărat esențială aici, Moromete se face că nu o pricepe și înfruntă doar ceea ce s-ar mai putea înțelege din *sensul* cuvintelor ; *și* în privința asta, el provoacă o alunecare a discuției. Marea abilitate e alta : apărîndu-se de un lucru („Sau tu crezi că eu îți cer fără să am nevoie ?!!"), Moromete atribuie fiului o intenție pe care el n-a avut-o : chipurile, Niculae l-ar fi acuzat de lăcomie. Sub această intenție (cel de-al treilea nivel al conversației !), se ascunde alta, cea mai neașteptată : *o învinuire*. Cu alte cuvinte, acuzatul acuză ; dacă Niculae — vrea el să spună — n-ar fi venit cu gospodăria colectivă și cu toate legile astea de neînțeles, el n-ar mai fi apelat, ferească Dumnezeu, la ajutorul feciorului său.

Niculae își cunoaște însă prea bine tatăl pentru a se lăsa prins în păienjenișul de subînțelesuri, fiecare din

ele fiind de fapt, dacă mergem și mai adînc, o invitație la alte discuții, un prilej deci de a o îndepărta pe singura nedorită, stînjenitoare, discuția de față. El anulează de aceea fără mult comentariu toată strategia tatălui revenind „la obiect" :

„— Eu te întreb ce s-a întîmplat între tine și mama de ați ajuns în situația asta și tu iai altă vorbă profitînd de faptul că nu poate să-ți smulgă nimeni vorbele cu cleștele din gură. Nu e o modalitate de a rezolva o problemă."

Acestui din urmă reproș, Moromete îi răspunde tot cu un reproș și e cu atît mai reușită riposta, cu cît *la suprafață* lucrurile concordă iarăși de minune :

„— Bine că veniși tu cu alte modalități, zise Moromete cu un glas cît pe-aci să te facă să crezi că într-adevăr se bucura de posibilitatea asta."

Adică, Niculae ar fi *vinovat* că în sat toate s-au întors pe dos, fiindcă de vreme ce e de acord cu noile schimbări, el e răspunzător și de existența lor. O, povestea asta nu-l poate decît bucura, dar numai el știe cîtă amărăciune are în suflet !

Că lucrurile stau așa nu se îndoiește nimeni, dar ceea ce altădată ar fi părut sincer, acum are aerul unei bufonerii. Și bufoneria merge mai departe.

„— Noroc, bă Stane, răspunse el unuia care se apropiase și trecuse pe lîngă ei cu niște pași atît de regulați că ai fi zis că drumul de unde vine și se duce el nu are început nici sfîrșit și n-are deci rost mergînd pe el nici să mergi iute nici să te precipiți. Arași alea patru pogoane care îți ieșiră prost cu porumbul pe ele ? mai întrebă Moromete."

Iată că s-a mai ivit o portiță de scăpare : Stan ăsta care trece cu mersul lui obișnuit, despre care știi *precis* că nu-l va întrerupe să-ți răspundă ție, dar face să mai joci o *comèdie*, poate-poate îl abați pe Niculae de la ale lui și scapi astfel de învinuiri și, mai știi, chiar de drumul acesta chinuitor.

„Între timp celălalt, cu mersul lui nesgîlțiit, se îndepărtase mult și i se vedea turul pantalonilor mișcîndu-se în ritmul adormitor al pașilor. Era prea departe ca să mai răspundă și timpul se scurgea în urma lui în valuri de așteptare pe care nu le tulbura nimeni. Iar în urma lui rămînea o enigmă : într-adevăr, ce pusese el pe cele patru pogoane ale lui pe care le întorsese ?

— ...pe mă-ta cu spinarea aia a ta lată cît o ușă, după ce că ești surd, ești și mare ! mai zise Moromete fără să-și micșoreze cine știe ce glasul, încît te apuca frica să nu fi auzit cumva ăla și să se întîmple ceva cu totul neplăcut.

— Tot porumb, răspunse atunci celălalt foarte distinct, dar fără să fi ridicat glasul.

— Fiindcă îmi spuse al lui Niculae al Pinții că ai pus otavă, zise Moromete strigînd. E bine că l-ai pus tot porumb, fiindcă acuma o să se facă bine, atunci cînd veniși și arași tu în primăvară căzuși pe seceta aia ! și de-aia nu-ți mai crescu.

— Deșteptu de fi-meu ! se mai auzi în dosul spinării celuilalt, tot așa, fără să fi întors o clipă capul sau să-și fi schimbat o secundă ritmul pașilor."

Niculae ghicește iarăși intenția ascunsă a tatălui, fiindcă nu se lasă, ca altădată, sedus de jocul lui profund „morometian" și adaugă la nepăsarea cu care urmărește scena — delicioasă, de altfel — și cruzimea de a demonta, cu oarecare ironie rece, mecanismul nevăzut plănuit de Moromete.

„— Avem de mers undeva, zise Niculae fără bunăvoință. *Mergem acum la mama.* Dacă vrei să poți să stai de vorbă cu oamenii pe care îi poți întîlni pe drum, fă în scopul ăsta un drum special și distrează-te." *(s.n.)*

(Pe temeiul rupturii dintre cuvînt și intenție își află explicația și faptul că înjurătura moromeților nu este injurioasă pentru cel căruia i se adresează și nici vulgară la lectură. Numai un cititor prea virtuos și care citește opera lui Marin Preda în alt spirit decît se cere ea citită ar putea să se indigneze la vorbele lui Cocoșilă, Matei Dimir, Zdroncan și ale nenumăratelor alte personaje sau chiar ale naratorului din *Viața ca o pradă*, *Cel mai iubit dintre pămînteni* etc. Înjurătura poate fi aici semnul afecțiunii, al intimității, al bucuriei și nu neapărat al disprețului.)

Ce vrem să spunem noi la rîndul nostru cu această insistență asupra *dialogului de intenții* — dialog realizat uneori în întregime (ca în cazul discuției, pe care o vom comenta mai tîrziu, dintre Moromete și Isosică), alteori „eșuat" (Moromete-Udubeașcă) sau numai pe jumătate eșuat (ca mai sus) —, atît de caracteristic pentru proza lui Marin Preda ?

Dorim să sugerăm în primul rînd că, dincolo de schimbul de replici propriu-zis, la și între diferite nivele din spațiul dialogului, există o zonă „tăcută" — și totuși elocventă pentru vorbitori — unde se desfășoară adevărata conversație ; o zonă unde unul întinde capcane, iar celălalt le demontează — și amîndoi știu de la început că totul este cunoscut în detalii de către partener —, unde cărțile adversarului sînt în mîinile tale, iar acesta o știe, dar nici unul din cei doi nu renunță la plăcerea și imprevizibilul jocului, ca și cînd sfîrșitul său ar mai putea fi încă disputat, unde totul e ascuns, deși, astfel, totul devine și mai evident, unde aparența, chiar ea, poate fi o altă formă de mascare a ceea ce trebuie să rămînă mascat, deși nici așa, nimeni nu se înșală asupra nimănui.

Și, iarăși, trebuie să retractăm : nu, *Moromeții* nu este un roman al jocului pur dintre oameni, nici chiar atunci

cînd echilibrul, seninătatea, siguranța moromeților sînt depline : e peste tot un freamăt, o încrucișare de *prezențe* pe care jocul nu le dizolvă — la fund, necuprinsă în nici una dintre regulile jocului, zace o neliniște (reținută așa de bine în chipul de humă modelat de Din Vasilescu : în bucata aceea de pămînt, Moromete „era așa cum îl cunoșteau ei, dar parcă era *singur, fără familie*, fără Iocan și Cocoșilă, fără Dumitru lui Nae și... fără parlament").

Și aici, în fragmentul pe care tocmai l-am comentat, aici unde am văzut — și unde se poate vedea — numai umorul situației și unde îndărătnicia lui Moromete seamănă, fiindcă așa a vrut el, cu o bufonerie, și aici, în comedia perfectă, descoperim uimiți împreună cu Niculae că a stat, nebănuită, suferința : Moromete și-a dorit cu adevărat moartea și, dacă s-a pus după plecarea de acasă a Catrinei să bolească, a făcut-o nu pentru a-și îndupleca nevasta să se întoarcă acasă, fugărind-o prin curte cu un par în mînă cînd s-a întors, ci pentru că singurătatea și amărăciunea i-au fost prea de nesuportat și atunci, singur, „nu vrusese să mai trăiască", „acest lucru de necrezut" „putea să fie adevărat".

Ultima intenție rămîne știută, ca de atîtea ori, numai de Moromete, de el singur. Toate șiretlicurile, intențiile sale vizibile sau ascunse, el le-*a calculat* pentru a putea ține doar pentru sine ceea ce l-ar fi umilit prea mult : faptul că familia a reușit să-l lovească din plin, că, în fața ei, el e complet descoperit, că din libertatea lui s-a ales praful...

Ne putem astfel convinge, încetul cu încetul, că în lumea moromeților, în infinitul motivațiilor și intențiilor de tot felul dintre personaje, dintre narator și „naratar" (un alt chip al nostru), dintre scriitor și noi, nu vom putea niciodată atinge locul cel mai adînc, ultimul, terenul ferm. Dealtfel, într-un veritabil dialog, dacă luăm cuvîntul în înțelesul său cel mai larg, cel mai aproape de natura textului literar, acest teren ferm nici nu există decît sub forma imprecisă a presupoziției : un orizont unde lucrurile se întîlnesc, dar pe care concluziile noastre, personaje și cititori, nu îl pot cuprinde nici chiar cu ajutorul mulțimii de cuvinte ce ne-a fost dată.

E timpul să convenim totuși că lectura *Morometilor* sau a *Întîlnirii din pămînturi* nu rămîne — așa cum am lăsat poate prea mult să se întrevadă — de tot dezorientată în păienjenișul de intenții, că misterul nu e chiar atît de nepătruns și nici navigația noastră fără busolă și țărm.

Atunci cînd, foarte rar, personajele lui Preda mărturisesc de-a dreptul ce intenție au („Ce faci, Moromete, te-ai mai gîndit? Îmi dai salcîmu-ăla?"), problema receptării nu se mai pune nici pentru personaje, nici pentru narator și nici pentru cititor („Moromete se uită țintă la vecinul său înțelegînd pentru ce ieșise el la drum..."). În imensa majoritate a situațiilor însă, intenția nu este formulată explicit în cuvinte, și totuși ea își găsește drum spre ascultător: de obicei, prin marca sa cea mai instituționalizată în opera lui Marin Preda, și anume: *intonația* sau, folosind cuvîntul scriitorului, g l a s u l.

Ce nu spune cuvîntul, spune glasul. Sub pretextul naturalului, naiv ca orice se dă drept natural, veacuri întregi de literatură au păstrat neschimbat un artificiu a cărui „profunzime" acoperea un gol: s-a crezut că intonația nu e făcută decît pentru a trăda. Nu știu ce accent răzbătea întotdeauna în mijlocul vorbelor, mergînd împotriva lor, spulberîndu-le elocvența. „Preaplinul inimii" se revărsa în ciuda avertismentelor aspre, prudente, virtuoase ale rațiunii, zădărnicindu-le. Cele mai emoționante declarații de dragoste s-au făcut tocmai printr-un accent nestrunit al vocii care chiar atunci se îndeletnicea cu articularea unor vorbe bine simțite, cu totul indiferente în litera lor. Sau: un personaj ce pînă la un moment dat s-a dovedit mereu neînduplecat, mereu dușmănos, într-o anumită împrejurare nu își poate reține un tremur duios al glasului, involuntar desigur, și, pe dată, neînțelegerile dispar, gheața se topește și toată lumea respiră aburii duioși ai unui happy-end.

Nimic din toate acestea în opera lui Marin Preda, nimic din mecanismul facil al opozițiilor mimate între cuvînt și glasul care-l spune. Opoziții există și aici, le întîlnim chiar frecvent; ele sînt însă calculate, vădit ironice, evitînd întotdeauna sentimentalul. Numai prostia

este complet descoperită, numai pe ea glasul o trădează sistematic :

„— Ia o țuică, Victore, îl îndeamnă taică-său (Tudor Bălosu).

— Ți-am mai spus, tată, că nu obișnuiesc țuică dimineața, răspunse Victor *cu un glas din care se vedea că îi făcea multă plăcere că nu obișnuiește*,

— De ce, Victore, ai stomahul deranjat ? întrebă Moromete cu seriozitate." *(s.n.)*

Cum prostia este prea puțin prezentă în lumea moromeților, rămîne de înțeles că, în rest, mînuirea glasului urmărește un cod foarte precis, cu legi mai simple sau mai complicate, în funcție de poziția și inteligența personajului.

Țăranii aceștia știu un lucru de a cărui descoperire epoca noastră nu a încetat încă să se uimească încîntată : cuvintele au, chiar constrînse de context, o pluralitate de înțelesuri pe care numai neglijența interlocutorului sau efortul lui binevoitor le poate reduce la unul singur, atenuînd astfel ambiguitatea funciară a limbii. Printre alte modalități (gestul, explicația, privirea, mimica, situația în general...), „glasul" are menirea să aducă mai multă precizie în ceea ce spunem. Observația pare de bun-simț și este verificată clipă de clipă în practica vorbirii cotidiene. Dar nu și în practica vorbirii moromeților. *Aici, glasul pare mai degrabă o invenție a vorbitorilor, creată cu scopul expres de a înmulți semnificațiile cuvintelor, de a scoate în lumină — în ciuda unor posibile interpretări care stau la îndemîna oricui — un sens neprevăzut, dar imperios și uzurpator.* Răsturnări de felul acesta, prin care cuvintele se încarcă de semnificații pentru a se reduce apoi — însă nu tranșant — la una singură, *cea mai neașteptată*, alcătuiesc printre moromeți o regulă aproape obligatorie, dacă rîvnești să dobîndești sau să-ți păstrezi o anume poziție printre ceilalți. Regula face parte, în orice caz, din repertoriul permanent al lui Moromete :

„Cineva îl întrebase odată în glumă de ce vorbește singur și Moromete îi răspunse *serios* că asta e din pricină că n-are cu cine discuta, cu sensul că nimeni nu merită să-i asculte gîndurile." *(Morometii,* I)

Nu cuvintele sînt acelea care conving pe cineva de adevărul sau măcar de verosimilul spuselor tale, ci glasul, *siguranța și convingerea* lui :

„— Vezi părul ăsta al meu ! zise... (jandarmul arătîndu-și lui Țugurlan tîmpla cu degetul). Al tău e negru ! Întreabă-mă pe mine și o să-ți spun multe ! promise el *cu un glas care nu mințea.*" *(Morometii,* I) *(s.n.)*

Aici stă esențialul, în forța glasului ; poți să știi o mulțime de lucruri și le poți striga peste tot, dacă nu știi cum să le spui nu vei obține nici măcar atîta lucru, să fii ascultat. Or, mînuirea glasului face parte din acest „cum", greu de sens, al rostirii. Atunci cînd glasul ți-e puternic și *plin,* precum acela al lui Dumitru lui Nae, din două cuvinte de-ale tale, lumea întreagă, aceea pe care ai știut-o cuprinsă între marginile satului, își lărgește limitele pînă în preajma fabulosului :

„Dumitru lui Nae își ridică fruntea. Ochii lui erau și ei pe potriva staturii și cînd se uitau undeva, erau largi și luminoși ; o uriașă lume nevăzută își dezvăluia tainele în această privire ; *în clipa aceea dacă spunea : «Are să plouă», vedeai parcă pămîntul plutind în spațiu și undeva pe rotundul lui, deasupra cîmpiei Dunării, nori îngrămădiți să se descarce ;* iar dacă spunea : «uite-l pe Marmorosblanc», milioane de marmorosblanci îți apăreau călcînd agale prin satele lumii." *(Morometii,* I) *(s.n.)*

În van ordinul pe care îl dai este cel mai potrivit cu putință ; dacă glasul nu știe să ordone, soldații vor sta să se gîndească înainte de a executa ordinul și, chiar

de-l vor găsi *bun* în înțelesul lui, îl vor urma șovăind, fiindcă e *rău* în felul rostirii lui. Asupra unui ordin nu trebuie să te mai gîndești, îl execuți sau nu ; el nu e făcut pentru a fi dezbătut, nefiind o propunere : el e chiar contrariul *propunerii :*

> „... tocmai acest lucru era supărător, că ordinul, deși bun, nu ți se impunea, te stîrnea să stai să te gîndești.
>
> Înainte de a se opri pe poiana aceasta, la ieșirea din sat, ofițerul ordonase cu *glasul său subțire și pătruns de sine :*
>
> — Atențiune, baterie, stai !
>
> Foarte reglementar, dar neplăcut și de neînțeles." *(Îndrăzneala) (s.n.)*

Există glas pentru începutul unei discuții și pentru animarea ei. Există glas pentru uimire și pentru uimirea prefăcută. Pentru nepăsare și pentru nepăsarea prefăcută. Pentru supărare și pentru supărarea prefăcută. Există apoi glasul care pune capăt discuției și invită la plecare :

> „Tăcu iar un timp, apoi vorbi din nou, de astă dată cu un glas care arăta că nu mai are nimic de spus." *(Moromeții,* I)

În ce privește prefăcătoria din glas, ea este o capcană cu dublă trapă. O dată pentru că o nepăsare prefăcută înseamnă, de fapt, o curiozitate deghizată. Spiritul moromețian a adăugat însă o nouă capcană a prefăcătoriei : *nepăsarea există,* chiar dacă ea pare trucată. *Adesea, sentimentele sînt afișate pentru a nu putea fi bănuite !* Secretul se ascunde foarte bine și printre evidențe.

În aceeași măsură cu limba, aici glasurile sînt instituționalizate. „Glasul arată umoarea, caracterul și *poziția individului (subl. ns.,* V.P.) în ierarhia socială", observă Eugen SIMION (1978 : 407). În intonarea lor se află prezenți atît cel ce vorbește cît *și interlocutorul ;* cel din urmă e din capul locului presupus în momentul

vorbirii ca persoană capabilă — și invitată — să înțeleagă semnificația glasului. *Glasul transmite ceva ce nu mai poate fi supus discuției;* singurul mod de a-i răspunde este tot prin glas, din care să reiasă încuviințarea, respingerea, bucuria, mîhnirea, nedumerirea sau înțelegerea prefăcută a unor lucruri pe care cuvîntul nu le poate spune fiindcă rostirea lor e stînjenitoare, greoaie, compromițătoare, inutilă...

Nu numai că interlocutorul e prezent în glasul vorbitorului, mai mult, el pare singurul lui locuitor. Locul interlocutorului e atît de important în sunetul glasului, încît identitatea vorbitorului este fărîmițată în mulțimea glasurilor ce-l populează :

> „Moromete oftă, se aplecă la rădăcina porumbului și multă vreme nu mai zise nimic. Pipăia cu palma adîncimea pe care o atinsese ploaia. «A stat ploaia !» constată apoi la sfîrșit, *cu un glas cu totul deosebit de cel dinainte, ca și cînd ar fi vorbit alt om.*" *(Morometii,* I) *(s.n.)*

Există în *Morometii* o întreagă istorie a glasului personajului principal. Ca și cum nu ar fi autorul glasurilor sale — de toate formele, subțiri sau îngroșate, de toate nuanțele, uimit, poruncitor, sau ironic și de toate intensitățile, mic, stins aproape, ca un tunet sau potolit —, detașat complet de ele, Moromete devine cu timpul, pentru o perioadă doar, mai puțin impersonal : o notă abia perceptibilă îi străpunge neutralitatea, mărturisind că individul Moromete s-a implicat în nedumerirea sa, în durerea și patetismul glasului ce se întreabă asupra rosturilor lumii, negăsind de fapt nici un răspuns : nu pentru că el nu mai trebuie să fie rostit, fiindcă e știut de oricine — ca pînă acum —, ci pentru că el nu mai poate fi într-adevăr găsit — lumea s-a răsturnat, și-a pierdut sensurile statornicite și a uitat sau poate n-a mai putut pune altele în loc :

> „— Niculae ?! se miră Moromete (în fața prietenilor lui). Niculae zice că are în fața lui un sat vechi și vrea să facă din el unul nou.

Cum, mă, Niculae ?!! exclamă Moromete cu o uimire totală, amesticată cu o tristețe simulată sfîșietoare. Cum vreai tu să faci un sat nou ?!! repetă.

Aceste sentimente nu păreau însă să fie ale lui, ci închipuite, sau, mai bine zis, ale altora... Dar o pîlpîire a privirii și un geamăt ascuns și rău acoperit care scăpa celor care nu-l cunoșteau le aduse aminte celor apropiați că totul era acum la el adevărat și că în dosul acestei gîndiri a lui, cu ajutorul căreia se străduise mulți ani să stea sus, se zărea acum o surpătură nouă : era singur, muierea lui fugise de-acasă și nu se mai întorsese." *(Morometii*, II)

De ce este însă preferată modalitatea de comunicare și *contact uman* prin glas și nu exclusiv prin cuvînt (glasul putînd fi un mijloc de întărire a cuvîntului) ? În primul rînd, pentru că glasul nu poate fi citat (Moromete face excepție : el „citează" și glasul). Glasul angajează în mai mică măsură vorbitorul. Natura actului de limbaj este clar indicată : poruncă, întrebare, afirmație, rugăminte, promisiune, declarație..., dar, nefiind explicită („îți poruncesc să...", „te rog să..."), ea face loc unei anume libertăți (false totuși) pentru interlocutor, care, deși este cooptat în situația creată de tine — adeseori fără putință de scăpare, oarecum împotriva dorinței sale —, pare că mai deține încă o autonomie față de actul în care a fost prins. Glasul este o formă a minimei curtoazii, deși intenția pe care o poartă rămîne clară în duritatea și semnificația ei.

Deși nu avem încă toate elementele la dispoziție, ne apropiem acum de unul dintre locurile fierbinți ale spiritului moromețian : d i a l o g u l. Fără o considerare a lui, chiar sumară, este imposibil să înțelegem ceva din ceremonialul lumii fabuloase a moromeților.

Dialogul este mai mult decît o posibilitate printre altele de a fi a acestor țărani ; el este forma lor funda-

mentală de existență. În afara lui, Moromete, înțeles ca tip ideal, nu mai este o ființă în colectiv, ci, vai, o ființă colectivizată, fără individualitate, dar și fără generalitate, obligat să accepte o formă inautentică de determinare :

> „— Unde mergem noi, domnule ? *Ce ajungem noi în situația cînd ție nu-ți mai pasă de nimeni și faci ce vreai tu și rostul meu pe lumea asta nu e decît să zic ce zici tu ? Din ce punct de vedere ?* Să mă bagi în colectiv și să-l pui pe Bilă să-mi dea cu goga în cap ?“ *(Morometii,* II). (s.n.)

fiindcă „de-aia sînt mai mulți oameni, ca să aibă multe idei“ *(Morometii,* II). Ce caută Moromete și toți prietenii lui, care se zbat alături de el, este tocmai păstrarea acestui firesc privilegiu : *pluralitatea* (de opinii, de soluții, de strategii...). Fără îndoială, ca și banul, ca și comerțul, pămîntul este important pentru ei, dar nu în sine : „În sfîrșit, fie și comerț, dar să fim înțeleși că nu ăsta e scopul...“ *(Morometii,* I). Pămîntul e, printre altele și *în primul rînd,* sursa sentimentului reconfortant că, posedîndu-l, posezi și un bun de o valoare infinit superioară : dreptul — nu, nu, în nici un caz nu — ... „la cuvînt“, ci *dreptul nestingherit la dialog.*

Ce înseamnă însă cu adevărat cuvîntul *dialog* sau, mai bine zis, în ce sens trebuie luat el aici ? El nu se confundă cu formele particulare de manifestare a lui : nici cu schimbul de replici sau cu conversația, nici cu discursul în fața unei mulțimi, nici cu dezbaterile, chiar contradictorii. El stă la baza lor și e mult mai cuprinzător decît toate la un loc. În nici una dintre ele, dialogul nu se află în stare pură. El este garanția autenticității lor ; prezența lui măsoară intensitatea sentimentului de bucurie pe care fiecare dintre aceste forme o poate degaja la un moment dat. Definit într-un mod mai mult metaforic, *dialogul este o unitate scindată ale cărei părți se află într-o relație asimetrică și quasierotică.* Unitatea îi este necesară ca teren comun, ca spațiu *închis,* în care subiecții se întîlnesc, *înfruntîndu-se sau nu.*

Unitatea e dată în primul rînd de comunitatea de limbă, apoi de puterea de a recepta și transmite mesaje (aici, de natură indirectă cel mai adesea), de aceleași obiceiuri, de sentimentul apartenenței la aceeași lume, de încrederea reciproc acordată, de asumarea acelorași norme ale verosimilului, ficțiunii și moralei, precum și de multe altele. A fi perpetuu într-o relație asimetrică înseamnă a nu rămîne niciodată la soluția prezentului. Dialogul proiectează clipa de față în clipa următoare și le leagă pe amîndouă de clipa trecută. El presupune o strategie. Asimetria asigură procesualitatea dialogului, *deschiderea* sa. Asimetria diferențiază dialogul de dedublare, spre exemplu. *Eu* nu se regăsește în *tu* decît parțial, iar *tu* nu se poate reduce la *eu*. Pentru fiecare *eu*, *tu* este un *obiect al plăcerii*, *un el*, deci, un străin, dar un străin de o alteritate familiară, asemănătoare imaginilor din vis pe care le recunoaștem drept ale noastre, dar le sesizăm totodată ciudățenia și neliniștea. *El*: acest chip pe care *îl împrumut involuntar* interlocutorului, reducîndu-l la o reprezentare a mea și căruia îi acord totuși diferența specifică; *el*: acest chip pe care, la fel, interlocutorul mi-l împrumută; *el* este posibilitatea ce ne-a fost dată pentru a deveni *noi*, pronumele erotic în conjuncția căruia s-a și strecurat fantasma celui de-al treilea: *el*, personajul compus de mine și de tine, fiecare despre celălalt. Dialogul este nesfîrșit erotic fiindcă în asimetria sa — în procesualitatea sa deci — el nu cunoaște decît surpriza în limita aceleiași unități centripete. A dialoga înseamnă a afla o poziție între echilibru și dezechilibru, acolo unde totul stă pe punctul să se năruie rămînînd totuși în picioare, astfel încît nimic nu adoarme în noi, fiindcă sîntem mereu incitați la o nouă prelungire a momentului.

Revenind la *Moromeții*, vom spune că multe pagini ale romanului au la bază tocmai această formă de dialog. Ne-am oprit asupra discuției, anunțate deja, dintre Moromete și Isosică. Ea se află spre sfîrșitul celui de-al doilea volum, cînd, se pare, Moromete și-a regăsit — după o perioadă de întuneric și singurătate — liniștea, pofta de viață și de cuvînt. Vasile al Moașii tocmai s-a impus pe „arena satului", amenințînd prin hotărîrile sale

ultimele libertăți ale foștilor locuitori ai poienii lui Iocan. Moromete își dă seama de pericol și încearcă să opună proaspătului autocrat un om de aceeași putere, dar care e în stare să priceapă că, în afara dialogului, spiritul moare. Omul căutat este Țugurlan. Propunerea precum și multe altele încă sînt strecurate în dialogul pe care Moromete a venit să-l poarte cu Isosică.

Venirea lui Moromete la Isosică, noul responsabil al morii, poate să pară oricui lucru de mirare : nu a fost Isosică oare cel care a pariat că-l va da jos pe Niculae și-l va închide pe Moromete ? nu fac parte cei doi din două tabere cu vederi incompatibile ? Venirea lui Moromete la fostul său dușman are așadar toate motivele *să surprindă*. Tocmai de aceea, Isosică nu se arată surprins. Pe de altă parte, nu este *umilitoare* pentru Moromete hotărîrea de a trece pragul unui om pe care îl știe ostil ? Dar, tocmai de aceea, Moromete nu se arată umilit. Dialogul debutează astfel sub semnul firescului jucat, fără nici un preambul (salut, cuvinte prevenitoare de politețe și alte convenienețe) ; am putea spune — pripindu-ne însă — că dialogul începe *direct*, cînd, de fapt, din prima clipă, calea lui a și făcut un larg *ocol* descriind o suprafață între limitele căreia Isosică a fost cuprins :

> „— Și mîine poimîine, zise Moromete simplu, așezîndu-se pe banca de lemn alb, cînd Vasile o să te dea și pe tine de o parte și n-o să mai fii nimic, ce-o să te faci, Isosică ?“

Întrebarea, fals îngrijorată de viitorul lui Isosică, aduce cu ea o vagă promisiune, o invitație la cooperare. Rostirea ei trasează ferm conturul — nu singurul ! — al unității dialogului : aici — vrea să spună Moromete prin întrebarea sa — aici, noi doi *ne întîlnim*, aici *ne separăm de toți ceilalți*, aici, acum, *se află punctul de încrucișare a vorbelor noastre, a intereselor noastre*, pe temeiul acesta comun noi trebuie *să încheiem un pact*.

> „— Ce s-a întîmplat, nea Ilie ? zise Isosică la fel de îngrijorat de soarta omului care venise la el, ca și cînd ar fi fost taică-său.“

Invitația a fost acceptată, Isosică s-a lăsat cu bună-știință adus între limitele dialogului propus de Moromete. Isosică s-a și angajat să joace rolul fiului, așa cum Moromete i-a cerut prin glasul său („ca și cînd Isosică ar fi fost fiul său cel mare, Paraschiv, a cărui soartă nu înceta să-l îndurereze"). Dialogul i-a introdus pe amîndoi într-un alt scenariu, diferit de cel real, cu altă costumație și cu altă distribuție de roluri. În mintea fiecăruia însă, celălalt rămîne așa cum e, *cum ar putea să fie* : periculos, crud și, mai ales, *necunoscut* :

„«Și cînd te gîndești că ăsta o fi făcut raportul că Nicolae l-ar fi înecat pe nenorocitul ăla de Gheorghe, gîndi Moromete senin. Dacă l-aș întreba ar beli ochii la mine că nu e adevărat și mi-ar spune pe altul...»"

Urmîndu-și strategic gîndul despre Niculae, Moromete *se face* că părăsește o clipă pista deschisă de prima replică oprindu-se la niște lucruri întortocheate, fără început și fără sfîrșit parcă :

„— Niculae al meu, domnule, mai bine ar pune mîna pe plug sau încalică pe-un tractor și ară pămîntul (care trebuie arat orice-ar fi) decît să-și zîmbească fasolele cum făcea Bîznae cînd stătea de vorbă cu al lui Pretorian ca să arate că ei doi sînt prieteni. Noroc că ăla nu se uita la el, cu toate că mare brînză nu era de capul lui."

Adică — trebuie să înțelegem din vorbele acestea —, Moromete nu este Bîznae și nici Isosică, Pretorian. El n-a venit aici degeaba, „ca să-și zîmbească fasolele" ; există între ei interese mult mai importante decît încercarea penibilă a unuia de a deveni prieten cu celălalt — astfel trebuie interpretată venirea lui Moromete.

„— Îl bag în... mă-sii și pe Bîznae și pe Pretorian, zise Isosică devenind și el gînditor.

Și nu mai adăugă nimic. Era adică de aceeași părere cu ceea ce spusese, *dar și cu ceea ce nu spusese Moromete.*" *(s.n.)*

Încă o dată, dialogul are loc *la mai multe nivele;* el e mai mult decît o încrucișare de cuvinte și e mai întins decît ceea ce se vede : implicații, presupoziții, reguli speciale de conversație, totul semnifică și ajută la procesul semnificării, totul este vehiculat cu o putere sporită în spațiul lui.

Prin vorbele lui, Isosică arată nu numai că a înțeles *ceea ce a spus și nu a spus* Moromete, dar și că *e capabil* să înțeleagă dedesubturile vorbelor. Tocmai acestei *capacități,* demonstrate acum de Isosică, i se adresează în continuare Moromete cu un reproș :

„— Și atunci, zise Moromete, poți să-mi spui de ce te-ai speriat tu și te-ai dus acasă la Vasile să-l ajuți să ajungă președinte ?"

Să încercăm să omitem partea nescrisă a dialogului de mai sus. El își va pierde complet logica, devine capricios, derutant. Pentru ce sare Moromete așa, fără nici un rost evident, de la una la alta și, pe lîngă că lucrurile nu se potrivesc, le mai și leagă aiurea ? Nu există — în aparență — nici o punte între Bîznae, Pretorian și toată prostia lor și acest reproș pe care *intenționat* Moromete îl începe cu un *și* ? Legătura, așa cum am refăcut-o mai sus, este păstrată în umbra cuvintelor și *controlată* de ele ; *ea este refăcută din suma tuturor infracțiunilor săvîrșite de vorbitori asupra legilor dialogului.* Limbajul lui Moromete este *indirect* și, de aceea, el se cere interpretat.

Ei, poate sau nu poate Isosică să răspundă întrebării lui Moromete ? De ce s-a speriat adică de Vasile ?

„— Cum să nu, zise Isosică.
— ...de ce ? Sînt curios.
— S-au încîrlogat două lucruri, nea Ilie, zise Isosică.
(...)
— Primul lucru, zise el, și apoi tăcu."

Momentul de reflecție marcat de tăcerea lui Isosică corespunde unei nehotăriri : să rostească adevărul sau să găsească la repezeală o minciună („Se întreba poate dacă să spună sau nu ceea ce se aștepta de la el. Se hotărî : trebuia spus, din moment ce toată lumea putea gîndi că ar fi făcut, prin urmare, o prostie, așa cum dovedea venirea aici la el a acestui om atît de respectat.") ? Da, locul lui Moromete este atît de important în sat, încît îi dă *dreptul* nu numai să întrebe, ci și, ca în cazul acesta, să învinuiască. Lui trebuie să-i răspunzi, acuzației lui ești obligat să-i opui o ripostă, nu o poți lăsa așa fiindcă riști să nu mai fii în stare, mai tîrziu, să ieși de sub greutatea ei, tot mai mare pe zi ce trece. Așadar, Isosică își începe apărarea : el ia de la început povestea lui Vasile și a rudelor lui, unde mai sînt amestecați o fată de la raion, Niculae, Zdroncan, Fîntînă și alții. Apărarea și principala ei probă — povestea, ne-am aștepta să stingă tensiunea dialogului pînă la limita liniarității, a monologului. Se întîmplă așa ? Nicidecum. Isosică nu uită nici un moment măcar că în fața lui stă un om ce trebuie ținut treaz, spre a fi convins nu de adevărul cuvintelor, ci de forța lor. Puțin contează dacă lucrurile au fost *chiar așa* cum le-a prezentat Isosică, important *acum* este ca, împreună, cei doi să găsească o soluție, doar de aceea a și venit Moromete aici. Deocamdată însă, Isosică nu-și pierde din vedere apărarea : ea e formată din cîteva date, întîmplări, personaje și *o mulțime de întrebări,* care sînt tot atîtea ferestre deschise spre interlocutor, prin care trece liber curentul vital al dialogului. Pe tot parcursul discursului său, Isosică are grijă ca, în toată povestea, imaginea sa să iasă cît mai favorabilă ; el știe cam ce gîndește Moromete despre el și, fără să forțeze prea mult, ar vrea — cît e posibil — să dea cîteva retușuri portretului din mintea interlocutorului. Iată-l prin urmare riscînd :

> „Am fi știut (spuse Isosică) cum să-l anihilăm pe Vasile al Moașii (dacă Niculae n-ar fi reacționat greșit într-o anume împrejurare) și cum să împingem în față un alt Vasile, care

nu i-ar mai fi acoperit pe cei bogați, dar nu s-ar fi apucat să dea în oameni ca dumneata."

Cumsecădenia subită a lui Isosică are hazul ei, fiindcă, ne amintim, numai cu cîteva săptămîni în urmă chiar, el a pariat că nu se lasă pînă nu-l vede închis pe Moromete pentru libertate de gîndire și de exprimare. Moromete știe toate acestea, drept care îi și ripostează (în sine, evident) :

„«În timp ce tu nu dai, ...pe mă-ta și pe tac-tău ăla care o luă așa șchioapă, și te făcu pe tine, să ajungi în fruntea satului», îl înjură Moromete în gînd."

Ciți vorbesc aici cu adevărat ? O dată, Moromete cu Isosică. Apoi, reprezentarea lui Moromete despre Isosică cu reprezentarea lui Isosică despre Moromete. Dar fiecare știe că în mintea celuilalt există un chip al său, așa încît celor patru vorbitori li se mai suprapun doi : Isosică, așa cum se crede el văzut de către Moromete, și Moromete, așa cum se crede el văzut de către Isosică. (Mai departe nu îndrăznim să mergem, printre altele fiindcă ne îndoim că putem exprima, fără să devenim confuzi, zigzagurile relațiilor interumane.)

Să mai observăm că, oricît de mascate ar fi contrazicerile din vorbele lui Isosică, prezența lor nu trece neobservată și neremarcată cu voce tare de către Moromete. Chiar *neprecizate*, ele sînt repede dibuite de către Isosică, deoarece în aceeași clipă Isosică s-a și aflat în locul lui Moromete, regîndindu-și spusele din perspectiva acestuia :

„— Te contrazici, îl întrerupse Moromete.
Isosică se gîndi.
— Stai să vezi, se corectă el..."

Urmează apoi propunerea lui Moromete, formulată într-un strălucit schimb de replici în care se amestecă,

de ambele părți, o știință uluitoare a raționamentului cu toate tabieturile conversației dintre „doi țărani, tăifăsuind de-ale lor cu țigările în gură" : mimică, reacții de tot felul, tăceri reflexive („Isosică tăcu o vreme îndelungată. Înțelesese. Nu degeaba se spuneau despre acest om atîtea povești. Avea mintea pătrunzătoare. Știa totul.")...

Ce a rămas din toate vorbele schimbate : o vagă promisiune, niște întîmplări despre Vasile și, din tot ce poate fi povestit, cam atît. Dincolo de ce este instructiv pentru fiecare dintre cei doi stă însă *plăcerea* de a fi dialogat, de a se fi înțeles, de a fi fost părtașii unui act în care, pe rînd, au jucat toate rolurile posibile. Da, Isosică, omul mereu senin, dar niciodată surîzător, — împotriva firii lui — *surîde, se bucură, e altul, mai întreg, mai proaspăt, mai plin*, străbătut încă, acum la sfîrșitul discuției, de un fluid necunoscut : ca în urma unui joc în care te-ai abandonat complet și din care ai ieșit clipă de clipă învingător, fără a avea nici măcar o secundă sentimentul neplăcut că victoria ta a însemnat înfrîngerea celuilalt.

> „Isosică se uită la el cu un surîs care îi deschidea în mod ciudat chipul, în general senin, dar care surîdea rar și trăsăturile-i nu erau învățate ; parcă era alt om, mai tînăr și mai atrăgător decît se putea ghici."

„Dialog" înseamnă și acest lucru : *o dispută cu toți participanții cîștigători*. Iar moromeții știu să-și ofere des astfel de „dispute" : în poiana lui Iocan, la cîmp, în pridvorul și curtea lui Moromete, oriunde au mai rămas libertatea de gîndire și posibilitatea individului de a opta — măcar parțial — pentru statutul ființei sale.

Dacă dialogul, sub forma propusă mai sus, implică neapărat o stare de echilibru pragmatic între vorbitori, t e h n i c a p e r s u a s i u n i i este fondată pe superioritatea celui ce convinge asupra celui convins, latentă și nerecunoscută la început, patentă și acceptată mai

apoi. Cel ce dorește — și reușește — să convingă un auditoriu pretinde că posedă măcar un adevăr mai profund față de adevărul parțial al celorlalți, acesta fiind cazul cel mai puțin dificil, fiindcă se întîmplă ca opiniile să difere în întregime, situație cînd strategia argumentării trebuie, pe lîngă impunerea punctelor de vedere, să invalideze punctele de vedere opuse. *„Invalidarea" însă nu atinge numai o opinie, un cuvînt, o afirmație, o credință chiar, ci degradează în parte însăși poziția interlocutorului. Înfruntarea de opinii este în permanență susținută de o înfruntare de poziții pragmatice.*

În opera lui Marin Preda, tehnica persuasiunii îmbină cuvîntul cu mimica, cu pantomima, cu un întreg joc scenic : totul este folosit pentru a purta sens cu maximum de eficacitate, după strategii pe care personajele le aplică nu numai fiindcă *simt* că duc la reușită, ci fiindcă le posedă *mecanismul* în detaliu, le cunosc, le meditează. Nu situația *hic et nunc* dictează acestor personaje un anume tip de comportament : el, comportamentul, este *prevăzut, gîndit* dinainte. Cu alte cuvinte, nu situația *construiește* (mai mult sau mai puțin aleatoriu) ; ea *este construită :*

> „...situația nu trebuie așteptat s-o vezi care va fi, ci trebuie s-o faci tu, *dacă vrei să fii stăpîn pe ea...*" *(s.a.) (Moromeții,* II)

Cum am putea argumenta mai bine, la rîndul nostru, decît comentînd un discurs *imaginar,* un *proiect,* o *scenă* în care fiecare act este calculat și *provocat* spre a servi aceluiași scop : persuasiunea ? Discursul îi aparține lui Ilie Barbu, care îl gîndește în drum spre Vasile și Gheorghe Ciobanu, după ce Ghioceoaia și Bădîrcea încercaseră „să spargă" gospodăria. Nu, hotărît lucru, prietenii lui trebuie să înțeleagă în cele din urmă că Bădîrcea nu-i bun de președinte și nici Ghioceoaia de socotitor. Dar cum să-i convingi că e așa, dacă ei își închipuie că o faci pentru ca în locul lor să fii așezat tu și nu pentru că, *oricum* — ai sau nu un interes în toată povestea —, dreptatea e în ce spui tu și nu în ce cred ei.

„Pînă să ajungă la alde Vasile și Gheorghe Ciobanu, lui Ilie îi păruse rău că Anghel nu-i mai *trasase* și altă sarcină. Alde Vasile și Gheorghe! Mare lucru! Aștia sînt doi inși care le-a intrat în cap că Bădîrcea așa și pe dincolo! O să se ducă la ei și o să le scoată repede din cap chestia asta. Mergînd pe drum, *se gîndise tot timpul cum și ce are să le spună. Se vedea intrat în casa unuia dintre ei, stînd împreună pe pat și vorbind.*" *(s.n.)*

Ne-am putea aștepta ca, pe ici pe colo, Ilie să treacă mai repede — în mintea sa — peste punctele nevralgice ale problemei și să-l vedem improvizînd o cuvîntare toată numai patos, cu multe argumente, plină de întîmplări elocvente prin ele însele, întîmplări prin care tocmai a trecut, așa încît cellalți să nu mai poată rosti nici una dintre acuzațiile ce i s-ar fi putut aduce. Cînd colo, Ilie Barbu se aruncă de la început, cu bună-știință, în gura lupului. El așteaptă tocmai aceste acuzații și *le dă de la început cuvîntul* spre a se epuiza înainte de etalarea propriu-zisă a argumentelor sale. Procedeul este foarte vechi, de origine... socratică; retorica l-a inventariat sub numele de *anacriză* („Prin anacriză se înțelegeau metodele de incitare, de provocare la cuvînt a interlocutorului, procedee de a-l forța să-și exprime părerea, și s-o exprime pînă la capăt. Socrate era un mare maestru al anacrizei: el avea darul de a-i face pe oameni să *vorbească*, să îmbrace în cuvinte părerile lor obscure, dar preconcepute și tenace, de a le explicita prin cuvînt și de a demasca astfel falsitatea și inconsistența lor..." (M. BAHTIN, 1970: 153). Partea surprinzătoare este că, departe de a-și copleși prietenii cu vorbe, departe de a dori *să-și impună* dreptul la cuvînt și să vrea să mențină cu orice preț acest drept, el cedează cuvîntul din primele clipe adversarilor. Aceștia trebuie să triumfe. De triumful lor temporar are el nevoie, căci numai așa poate să devină în ochii lor *o victimă*:

„«Mă Vasile și Gheorghe, se auzea Ilie spunînd. Voi nu vă dați seama? Cum o să fie Bă-

dîrcea președinte și Ghioceoaia socotitor ?... Uite, să-l luăm întîi pe Ghioceoaia...»

«Sigur, cum o să-ți placă ție de Ghioceoaia !» protesta Vasile Ciobanu în mintea lui Ilie.

«Ce, nu e așa ? sărea Gheorghe Ciobanu cu gura mare. Așa este, nu-ți place de Voicu fiindcă vreai să fii tu socotitor.»

Aici Ilie se întrista. Va să zică prietenii lui buni din copilărie, alde Vasile și Gheorghe, aveau despre el o părere mai rea decît alții. Da, trist lucru cînd îți dai seama că prietenii ți-au ascuns părerea lor adevărată despre tine, timp de atîția ani."

Tristețea lui Ilie n-are nimic din retragerea ofensată în fața unei judecăți nedrepte, ea e toată numai mîhnire ce se cere consolată. Ilie Barbu se comportă ca și cînd niciodată pînă acum el n-ar mai fi fost jignit de prietenii săi, ca și cînd abia acum, prima oară, prietenia lor a fost adînc lovită, ca și cînd Vasile și Gheorghe Ciobanu n-ar fi făcut altceva pînă acum decît să se ascundă și în sfîrșit s-a dovedit cine sînt de fapt. Ce trist lucru, într-adevăr ! Dar, ce comedie în comportarea lui Ilie Barbu, care îi cunoaște atît de bine, care a avut mereu numai dovezi de dispreț și care le știe dinainte — în detaliu — și cuvintele, și glasul, și părerea lor în ce-l privește. Nimic nu e nou aici ; nouă e numai reacția lui Ilie, mimînd deodată surprinderea în fața unui adevăr zdrobitor : prietenii lui i-au fost pînă acum dușmani, ei sînt deodată demascați în micimea lor, fiindcă n-au făcut altceva decît să se prefacă. Iată însă, tot el, Ilie Barbu, este acela care, deși descoperă toate astea, are mărinimia nu să treacă *ușor* peste acuzația lor, *așa cum a făcut-o pînă acum*, ci să învinuiască *în tăcere* și să lase în același timp larg deschisă poarta unei noi înțelegeri cu prietenii săi. Jocul este cum nu se poate mai abil.

„«Mă Vasile ! Măi Gheorghe !... Bine, mă !...» le șoptea Ilie și nu putea să mai spună nimic, așa de tristă era descoperirea pe care o

făcea. Stătea pe pat cu fruntea plecată și tăcea.

«Ilie, stai ! Nu te supăra... Nu te lua și tu după ce-i iese omului din gură ! Cu gura spui multe. Nu văzuși la sfat, cînd te chemară să te aleagă socotitor ? Crezi că nouă nu ne-a părut bine ? Zău, ești prost ! Ne-a părut bine, dar eram supărați pe Anghel că prea a sărit cu gura contra lui Bădîrcea. Ce au ei cu Bădîrcea ?»

«Și Țurlea, ce știe el cum stau lucrurile ? îi luă celălalt frate vorba din gură. Vine aici, stă de vorbă cu Anghel și Anghel îi spune ce vrea el. Ce, crezi că Anghel i-a spus *realitatea (s.a.)* ?»"

Momeala a fost aruncată și frații Ciobanu s-au prins. „Cu gura spui multe" ; aceasta a fost doar o aparență în care Ilie, ca un *prost*, a putut să creadă. În adîncul lor, firește, ei s-au bucurat. Ca de atîtea ori în opera lui Marin Preda, raportul *aparență-esență* este răsturnat, fiindcă, *în principiu*, el poate fi răsturnat : adevărat poate fi orice, cu condiția să crezi *sincer* în acel ceva. *Adevărul este de partea lucrului ascuns*, evidența îl falsifică. Pentru a crede în evidențe, ele trebuie puse în situația de a fi paradoxale, lumina ce cade asupra lor trebuie redusă pentru a le permite o strălucire nocturnă, fosforescentă. Dinamica vizibilului și a pandantului său, ascunsul, stă în inima prozei lui Marin Preda. Formele acestui raport sînt neașteptat de numeroase, în ciuda faptului că în joc se află doar doi termeni. Nu este însă greu de observat că ultimele noastre afirmații depășesc cu mult punctul de la care au plecat, discuția dintre Ilie și frații Ciobanu, și pot să pară, de aceea, excesive, deși fiecare dintre observațiile de pînă acum conduc înspre aceste (deja) concluzii.

Să revenim. Cuvintele pot fi rostite ușor, spun frații Ciobanu, și de-aceea nu trebuie întotdeauna luate în seamă. Însă odată spuse, ele au la originea lor *un mobil*. Aici, mobilul e o supărare. Firește, supărarea nu vine din faptul că Ilie va fi ales socotitor. Reprosul lui tă-

cut nu-i nimerește, ei sînt nevinovați, așa încît Ilie nu are un ascendent asupra lor. Motivul supărării lor stă în altă parte : Anghel cu toate născocirile lui în care Ilie, ca un naiv, a crezut. Dacă e cineva vinovat, apoi acel cineva nu e decît Anghel și într-o măsură mai mică, Ilie, fiindcă s-a lăsat convins. Oricum, Ilie a cucerit puțin teren : nu e același lucru să fii învinuit că ești interesat și să ți se refuze astfel orice credit, sau să fii acuzat, *indirect de astă dată*, de credulitate.

La baza explicației subite a fraților Ciobanu există însă și altceva : *o invitație*. Dacă ei au făcut un pas înapoi în fața lui Ilie Barbu, atunci și acesta trebuie să facă același lucru. *Și* acum, reacția lui Ilie Barbu nu este cea așteptată. În loc să facă un pas înapoi, el face doi înainte. Tristețea sa a ajuns la culme. Cu ultimele cuvinte prietenii săi l-au rănit și mai adînc decît înainte :

> „«Aoleu !... se văită Ilie, izbindu-și genunchii cu palma. Măi Vasile ! Măi Gheorghe ! Așa încredere aveți voi în Anghel ! Aoleu !!»
>
> Nu se mai putea sta de vorbă cu alde Vasile și Gheorghe. Se ridică și se îndreptă spre ușă, copleșit de mîhnire. Dacă ei, Vasile și Gheorghe, cred că Anghel... Nu-nu ! Nu se mai putea sta de vorbă.
>
> «Ilie, stai, îl opreau ei. Stai, domnule ! Nu zice nimeni nimic de Anghel, dar...»
>
> Aici Ilie se întorcea îndărăt și rămînea în mijlocul casei.“

Amplificat, jocul se repetă pînă cînd, în sfîrșit, Ilie Barbu cîștigă dreptul la cuvînt. Mai mult : pînă cînd cîștigă dreptul de *a fi crezut*. Nici acum însă, acest drept nu e folosit orbește. Parcă evitînd să-l folosească deplin, Ilie Barbu, sub pretextul unor reproșuri și întrebări retorice, începe să-și construiască argumentația sub forma incitantă a insinuării. Nemaiputînd să rabde atîta echivoc, frații Ciobanu se trezesc întrebînd :

„«Stai, Ilie, ce tot vorbești tu !» săreau alde Vasile și Gheorghe neînțelegînd.

Aici Ilie nu mai putea răbda :

«Păi ce gospodărie e aia condusă de unii care nu le place de ea ?. Vasile și Gheorghe, sau sînteți nebuni ?»

«Cui nu-i place de ea ?»

«Lui Ghioceoaia și Bădîrcea.»

«Cine ți-a spus ție că lui Bădîrcea nu-i place gospodăria ? De unde ai mai scos-o și pe asta ?»

«Păi dacă i-ar plăcea n-ar fi sărit s-o spargă, Vasile și Gheorghe. Uite, și eu am zis de dimineață că nu intru — am avut eu motivele mele — dar n-am făcut gălăgie, că să nu mai intre nici alții. E o diferență aici !»

La care cuvinte, după părerea lui Ilie, Vasile și Gheorghe n-ar mai fi avut ce răspunde și ar fi tăcut mîlc. Ce-ar mai fi putut să spună ?“

Așadar, *în esență*, aceasta este persuasiunea : *epuizarea cuvîntului interlocutorului* (auditoriului). Victoria ta nu va fi deplină atîta timp cît celălalt *mai are un cuvînt de spus*. Fie că îl lași să spună singur, fie că — la început — în vorbele tale el se aude pe sine, tu trebuie într-un fel sau altul să înlături orice obiecție ce ar putea să ți se facă. A convinge este chiar contrariul dialogului, unde, în orice moment, crucială rămîne grija pentru continuarea discuției, pentru prelungirea resurselor partenerului. (De aceeași natură cu actul creației literare, dialogul creează și întreține fluxul continuu al cuvintelor.) Persuasiunea este cu atît mai perfidă, cu cît seamănă mai mult cu un dialog. Fiindcă, în timp ce dialogul presupune un sfîrșit mereu amînat, persuasiunea caută modalitatea de a-l apropia cît mai repede.

În afara tuturor considerațiilor și analizelor, chiar fără a o raporta la alte modele — antice de pildă —, arta retorică a țăranilor lui Preda are prin ce ne surprinde. Dacă este sau nu o *artă*, aici nu încape îndoială, fiindcă mînuirea argumentelor urmează nu întîm-

plarea, ci o retorică riguroasă pe care privilegiații au învățat-o și o aplică la nevoie. Așa cum știu să dialogheze, personajele acestea știu la fel de bine și să trădeze dialogul pentru a forța o recunoaștere în afara căreia — uneori — nici măcar dialogul nu mai este posibil. Acesta este cazul „povestirii care se amînă" (Eugen SIMION, 1979), *O adunare liniștită*, unde cele două forme antitetice, dialogul și persuasiunea, se îmbină neîncetat : acolo, persuasiunea este pretextul povestirii și al dialogului, iar povestirea și dialogul sînt, într-adevăr, îndupIecarea — mereu „amînată", mereu refuzată de însuși povestitorul — a unui auditoriu dispus să vadă, ca în *O mie și una de nopți*, cum șirul cuvintelor și desfășurarea lor, odată cu ele, nu mai iau sfîrșit.

„Cum e cu facultățile alea, Moromete ?" Cum să fie ?! Lui Victor nu-i place băutura, atîta tot. Și, în definitiv, ce e de mirare aici, fiindcă plăcerea asta „devine după facultăți", lămurește cuminte Victor Bălosu. Moromete reține explicația și i-o comunică, știe el pentru ce, lui Dumitru lui Nae, care cînd e lume mai multă se găsește să întrebe : „Cum e cu facultățile alea ?" Mai trebuie să spunem că tocmai atunci trecea pe acolo și Victor și că oricît ai fi de surd, e imposibil să nu auzi glasul acela bubuitor punînd o întrebare străvezie ? Reacția e promptă :

> „— Bă, nea Dumitre ! strigă el. Dacă eu te-aș înjura acum de muierea dumitale ai zice să-s om al dracului, nu-i așa ?
>
> — Ce, bă, ești nebun ?! se miră Dumitru lui Nae foarte vesel însă. Vezi-ți, taică, de treabă." *(Morometii*, I)

Mecanismul i r o n i e i moromețiene e în întregime aici, mai puțin nuanța aceea difuză, plutitoare, de îndoială și subtilitate pe care o întîlnim — desăvîrșită — doar la Ilie Moromete, firește.

Ironia moromețiană rezultă aproape în exclusivitate din *folosirea citatului*. Pe neașteptate, Victor Bălosu *se*

aude vorbind prin gura lui Dumitru lui Nae. Iar apelul la cuvîntul său nu este justificat de nici unul din modurile seriosului (poate aici ironia lui Dumitru lui Nae se îndepărtează cel mai mult de ironia lui Moromete).

Niciunde însă nu apare numele lui Victor Bălosu, pentru a-l lega clar de cuvintele ce tocmai s-au rostit, și niciunde superioritatea lui Dumitru lui Nae, deși vizibilă, nu este totuși ostentativă. De aceea, mînia lui Victor rămîne fără țintă și, mai ales, deplasată. Cu o vorbă doar, Dumitru lui Nae se poate ascunde nepedepsit în spatele mirării sale înveselite, fiindcă, ironizînd, *el nu s-a angajat cu nimic*. „Aici... stă arta de a fi ironic : să fii clar fără a fi evident, să spui ceva fără ca realmente să spui" (D. C. MUECKE, 1978 : 480). Fără a fi propriu-zis o formă a dialogului, *ironia presupune întîlnirea a două limbaje*, ierarhizate însă prin discreditarea unuia dintre ele. Ironia cere nu atît înțelegerea cuvintelor ca atare, ci a intenției cu care ele sînt spuse, a glasului — mai înalt cu o notă sau mai „altfel" decît de obicei —, *a euforiei* cuprinse în el. Cu superioritate ironică este investit nu numai Dumitru lui Nae, ci toți cei adunați atunci în poiană. Ei fac parte împreună din aceeași lume, sînt capabili să priceapă aceleași lucruri, să încerce în fața lor sentimente *comune*. Numai Victor este în afară, numai el este întunecat. Pe seama lui, ei trăiesc acum nu neapărat confirmarea faptului că sînt mai presus decît el — în fond, cine e Victor pentru ei ? Oricum, el e printre cei vrednici de dispreț —, ci bucuria de a simți că aparțin aceluiași grup închis în care totul poate fi supus minții, cu siguranța că va fi pătruns pînă în cea mai mică nuanță.

Să mai remarcăm încă un lucru : Dumitru lui Nae nu se adresează lui Victor, ci lui Moromete. Și totuși întrebarea se îndreaptă unde trebuie. *Și* această falsă bifurcare e în natura ironiei.

Sigur, Dumitru a lui Nae a fost în stare să fie ironic : Cuvintele lui Victor s-au auzit distinct în gura sa, dar glasul cu care le-a rostit e tot al său și nicidecum al lui Victor.

Moromete însă, ei da, Moromete are și puterea aceasta în plus : el citează — repetăm — și *glasul*. În fața

C-da 5628 coala 10

lui poți rămîne în orice clipă dezarmat, fiindcă te ia întreg în rîs : *și vorbele, și glasul* cu care le-ai spus. E în această *ironie totală* atîta plăcere a mimetismului romanesc, cel invocat și ironizat e atît de prezent, atîta e de fosnitoare încrucișarea de oameni și cuvinte, e atîta senzație de contact direct cu altcineva și altceva — deși *medierea* lui Moromete nu poate fi nici o clipă uitată —, încît marginile ironiei sînt cu totul depășite : în fața ta nu se mai înfruntă un om cu alți oameni, un limbaj cu alte limbaje, pentru ca, în jocul ironiei, omul și limbajul său să iasă efemer învingători, ci asiști la o reprezentare în care explozia tuturor vocilor și cuvintelor străine tind să se impună mai presus de orice ironie, ca într-un veritabil spectacol în care autorul abia de mai poate fi, din cînd în cînd, întrezărit. Personajele *din Moromete* cer aceeași autonomie cu a creatorului lor. Ironia lui senină mai plutește încă peste întreaga comedie, dar sunetul ei nu e zdrobitor, dimpotrivă, parcă amplifică și impune mai bine lucrul ironizat.

„«Vorbea bătrîna-aia, spune Pațanghel, surda, pe care n-o cunoșteam. Dar știți cum vorbea ? Fonfăia : fonf, fonf, cuscre Ilie :

— Ce, ce, ce ? Ce spui tu, cuscre Ilie ? Ai ? Naș' Stane. Dar pe băiat cum îl cheama ?

— Cine, fa ? Care băiat ?

— Păi, ghi-ne-ri-li... ghi-ne-ri-li...

— Cine, fa ? Ghinerili ? Mielache, fa, Mielache îl cheamă, e băiatul lui Miai !...

— A ! ...Mielache ! Mielache ! Făcea ea din cap. Da, da, Mielache, Mielache.»“ *(O adunare liniștită)*

Sau, acel de neuitat :

„«Sfîr-fî-li-că ! zicea, na la tata din țigare, luate-ar dracii !»... Traian, din pat de-acolo, uite-așa spunea, știți, mai încet și subțire : *Sfîr*, și pe urmă tot mai gros, *fî-li-că !*“ *(Moromeții,* I)

Nu, în ironia lui Moromete nu e dușmănie, ca în aceea a lui Dumitru lui Nae :

> „Cineva care nu l-ar fi cunoscut pe Moromete, ar fi putut crede că între el și Pisică s-a petrecut ceva neobișnuit. De fapt nu se petrecuse nimic."

(Plecînd de la o realitate observată și de Mircea IORGULESCU, Florin MUGUR dezvăluie unul din motivele pentru care a realizat *Convorbirile cu Marin Preda* : „De ce Marin Preda ? Pentru că a creat un erou care justifică ideea esențială a vieții mele. «Pe cine urăște Moromete ?» întreabă undeva criticul Mircea Iorgulescu. Nu urăște pe nimeni... Și nu e lipsit de o anume semnificație istorică faptul că cel mai reprezentativ erou al romanului românesc este un om care nu închină urii nici un cîntec...")

Ironia lui e în întregime p r e t e x t : pentru încă o reprezentație, pentru încă un argument că el e așa cum s-a dorit — *liber*. Chiar discursul regelui poate fi coborît printre țărani și prezentat cu toate slăbiciunile sale, fără ca — pentru aceasta — regele să fie mai puțin rege sau ceva din siguranța statului să fie pus în pericol.

Ironia moromețiană este, credem, încă o șansă acordată de Moromete și de toți cei din familia sa spirituală *celuilalt*, cuvîntului și corporalității sale. Iar dacă șansa aceasta presupune și un zîmbet malițios, cu atît mai bine : o lumină în plus adîncește contururile și o mișcare mai vie le face parcă aievea.

Nu este greu de observat faptul că în paginile precedente am lăsat liberă o ambiguitate ce ar putea să trezească nedumerire. Dacă ne oprim acum asupra ei, nu este nici din exces de prudență — oricum, încercînd să o rezolvăm pe aceasta, apar în loc în aceeași clipă altele zece — și nici din teama de a nu fi înțeleși. Motivul stă în altă parte : dorim, măcar în trecere, să repunem în discuție una dintre coordonatele moromețianismului ca atitudine ontologică și să atragem atenția asupra unei

tensiuni latente între două dintre nivelele prozei lui Marin Preda.

Ne gîndim la problematica j o c u l u i, la fel de complexă ca și determinarea statutului ficțiunii, spre exemplu.

Chiar titlul subcapitolului de față este, reamintim, *regula jocului*. Dar ce joc mai poate fi acolo unde unul poruncește și altul trebuie să se supună ? În acele clipe, ei *nu se joacă*. Porunca nu este mimarea unei porunci și nici supunerea, mirarea unei supuneri. Pentru personaje, ambele fețe ale aceluiași act sînt cum nu se poate mai *serioase*.

Și totuși jocul există.

Din moment ce porunca — pentru a ne menține doar la acest caz — este autorizată de o anumită *poziție* a personajului în fața altuia (care este obligat și *se obligă* să o recunoască), din moment ce porunca se bazează pe o *convenție acceptată*, pe o *regulă*, aceasta înseamnă că *nerespectarea* convenției anulează automat valabilitatea actului de a porunci. (Personajul lui Preda nu poate trăi în afara societății și nu este, în esența sa, un revoluționar, de aceea lupta lui nu se îndreaptă spre suspendarea convențiilor sociale, pentru a rămîne astfel într-o liberă determinare. El urmărește nu anularea definitivă a jocului — cum să-l numim altfel, de vreme ce totul e un cod, o sumă de reguli ?! —, ci întreruperea lui temporară p e n t r u a f i r e l u a t după aceleași tipare, dar într-o distribuție a rolurilor diferită.) *Joc* nu înseamnă aici *joacă* și nici evadare din realitate. El este chiar *forma* pe care realitatea o ia la un moment dat ; o realitate strict delimitată în timp și spațiu. În afara granițelor ei, totul se schimbă. Părăsind satul, Paraschiv, Achim și Nilă sînt alții pentru că se comportă altfel. Din clipa cînd s-au hotărît să plece, regulile binecunoscute și strict respectate pînă atunci — dar nu *ancestrale*, cum s-a tot afirmat, ci, unele dintre ele, general umane, înscrise în structura limbii, iar altele, impuse relativ recent printre țărani, după împroprietărire — încep să nu mai fie recunoscute de către fiii lui Moromete : autoritatea tatălui și a oricui altcuiva asupra lor se clatină.

În concluzie : și la acest nivel, al personajului și al actelor sale *serioase*, există un joc, *un fel* de joc (aici, evident, sensul cuvîntului *joc* este sensibil modificat).

Dacă evităm una dintre capcanele în care se alunecă din comoditate, și de care critica noastră arareori a ținut seamă, anume : lumea moromeților este întîi de toate *creația* cuiva, a lui Marin Preda (afirmație de o perfectă banalitate, acceptată de toată lumea și uitată în clipa următoare), atunci începe să se contureze cel de al doilea motiv pentru care sîntem îndreptățiți să folosim cuvîntul *joc* chiar cînd, aparent, situația *din* povestire nu îl justifică. Contactul nostru cu personajul este *mediat* — e și acesta un fel de a spune — de *narațiune*. Noi nu putem nici un moment să facem abstracție de adevărul elementar că optica naratorului modifică — *și creează* — lucrul narat. Ceea ce pentru personaj este un motiv de suferință, pentru cititor *poate fi* ceva extrem de amuzant. Nimic nou în toate acestea. Dacă o spunem, o facem pentru a sugera că — în *Moromeții* cel puțin — povestirea *purifică* în sensul cel mai aristotelic cu putință orice notă prea înaltă, prea dramatică sau tragică din biografia personajelor. Într-o oarecare măsură, „moromețianismul" naratorului transformă totul în *joc* : ironizînd, el dezvăluie aspectul *teatral* și *convențional* al lumii despre care vorbește. *Tensiunea* de care am pomenit la început se referea tocmai la acest aspect : între dramatismul latent sau evident al situațiilor și atitudinea ludică a povestirilor, înfruntarea rămîne pînă la sfîrșitul romanului în nestrămutat echilibru. Pe ultimele pagini însă, balanța se înclină și dramatismul răzbate în toate straturile textului : Moromete a murit, lumea lui a dispărut, *jocul a luat sfîrșit*, din toate nu a rămas decît amintirea dureroasă a lui Niculae, învinsă și ea de bucuria că lumina de sub pleoape durează și că, deci, scrierea romanului este — sau a fost — posibilă.

Dar chiar și în afara acestui efect de compoziție, personajele cunosc și iubesc jocul. El este *libertatea* lor, prin el, *spiritul* lor cunoaște o confirmare în plus („...odată cu jocul recunoaștem, cu sau fără voie, spiritul." „Iată... o primă caracteristică a jocului : este liber,

este libertate." Johan HUIZINGA, 1977 : 36,42). Ce pasaje am mai putea cita aici fără ca cititorul lui Marin Preda să le cunoască în detaliu : discuțiile din poiana lui Iocan, cele din curtea lui Moromete din volumul al doilea al romanului, pagini întregi din *O adunare liniștită ?* Cine l-a citit pe Marin Preda nu poate uita nimic din aceste scene de o savoare și o frumusețe deopotrivă literare și ludice, unice nu doar în literatura noastră.

Ne-am oprit totuși asupra unui fragment, mai puțin amintit, unde surpriza evenimentului amplifică la maximum pulsiunea plăcerii : Țugurlan vine la șura — șura aceea înaltă — a lui Moromete, năucindu-l pe el și pe cititor cu noua și inexplicabila lui dispoziție pentru farsă :

> „— Să-ți spun drept, Moromete, îl bag în mă-sa pe maior cu moșia lui ! exclamă Țugurlan. Mă uitam la el cînd m-am urcat la coș cum sta pe marginea hambarului, cu gîtul alb, descheiat. Ce-mi pasă mie de el ! Dă-l în mă-sa ! mai spuse Țugurlan cu un glas curat și schimbă vorba întrebîndu-l pe Moromete ce se mai aude cu guvernul : Cade, sau ce dracu face ? După glas întrebarea i se păru lui Moromete cam suspectă. Țugurlan da de bănuit că în ce privește problema discutată, nu credea că Moromete poate să înțeleagă ce gîndea de fapt Țugurlan despre ea și asta oricît de mult ar încerca Țugurlan să-i explice : «Mai bine hai să vorbim despre lucruri care sînt la îndemîna amîndurora, de pildă despre guvern», se înțelegea pe dedesupt din glasul lui Țugurlan. Pînă să găsească Moromete răspunsul potrivit, acesta izbucni într-adevăr în rîs. Îl prinsese, îl atinsese bine și Moromete rîse și el, dar nedumerirea tot nu se stingea pe chipul lui. Ce era cu Țugurlan ? Și apoi de unde și pînă unde la el să facă glume atît de subțiri ?" *(Morometii,* I)

Jocul Moromeților nu se explică nici prin dorința de a evada dintr-o realitate sordidă — realitatea lor nefiind pe vremea poienii lui Iocan defel sordidă ; iar, dacă ar fi fost, jocul unde și-ar fi găsit locul ? — și nici nevoia de a umple un timp rămas neacoperit de trebile zilnice. Jocul lor era mai presus de orice, mai presus decît munca, obligațiile și grijile mărunte. Mai presus și nu în afara lor. Ele, toate fără excepție, nu fac decît să-l tragă în jos pe om, să îl facă una cu lucrul de care a reușit în cele din urmă să se desprindă : jocul este garanția acestei desprinderi. Jocul este spectacol, sens, ordine, bucurie ; el transfigurează ceea ce atinge ; el aplică oamenilor și obiectelor o mască, fără a topi în întregime identitatea de dedesubt ; jocul leagă totul într-o singură formulă ; neutralizează formele și le distinge în alt chip : jocul este artă. Iar în spațiul ei nu intră oricine și oricum :

> „Dar mai există printre noi... — spune Marin Preda — o categorie de oameni care sînt așa cum îi vrea poetul, contemplativi... tatăl meu era un astfel de om. Ar fi putut să stea pe prispa scăldată de soare, dacă nu s-ar fi lăsat noaptea, nu ore, ci zile întregi, *spectacolul lumii, atît cît se vedea de pe prispa lui, fiindu-i absolut suficient să-l uimească și să-l încînte fără slăbire.* Mama era disperată, fiindcă știa că *nu e un leneș* și își crescuse copiii cu ciomagul, să muncească, să se «arăneasc㻫. Da, îi spunea el mamei, dar asta nu înseamnă că munca era valabilă și pentru el și că statul îl merită toți proștii. *Nu orice nerod are dreptul să stea și să caște gura.*“ *(Imposibila întoarcere) (s.n.)*

Ilie Barbu — la care, după cum se vede, revenim atît de des — devine altul și după ce, pe lîngă virtuțile ironiei, descoperă faptul că e capabil *să-și reprezinte* prietenii, pe frații Ciobanu, într-un fel care stîrnește rîsul și interesul unor oameni care, astfel, îi acordă dreptul — *oricît de mult timp* — la cuvînt. Iar cuvîntul său își

schimbă statutul, ridicîndu-se la înălțimea jocului, acolo unde rostirea devine plăcere a rostirii și receptarea, plăcere a receptării ; printre cei aleși, și jocul face parte din regula jocului :

„— Mă, era daravelă mare cu alde Vasile și Gheorghe ! exclamă Ilie și începu să rîdă cu atîta plăcere, încît toți ceilalți îl îndemnară să spună ce era cu alde Vasile și Gheorghe.

Ilie socoti că poate să mai stea și să le spună cum era ; își dădu cu însuflețire pălăria pe ceafă, se apropie de masă, trase o hîrtie și întinse mîna spre Pascu.

— Dă-mi un creion, Pascule, ceru el.

Pascu îi dădu un creion.

— Să zicem c-avem așa, treizeci, cincizeci, douăzeci și așa mai departe, scrise Ilie cifrele. Acuma Vasile se apucă de adunat : zero, și cu zero, și cu zero, și cu zero... adună zerourile pînă sus ; și zice ; zero și cu zero...

Ilie nu trecea de la un zero la altul fără să-nmoaie glasul și să aștepte o clipă ca să-și dea seama cît face un zero cu altul. Izbucniră toți în hohote groase, iar Ilie se agită cu creionul în mînă, dîndu-le de înțeles că mai e ceva, nu s-a terminat.

— Care va să zică, zero și cu zero... pînă aici sus. Acum vine totalul. Vasile și cu Gheorghe se gîndeau ei ce se gîndeau, pe urmă se uitau amîndoi la mine : fac tot zero, îmi spuneau ei mie. «Da, mă, tot zero fac», le spuneam eu. Atunci, de bucurie, Vasile îi dădea lui Gheorghe un pumn după ceafă, iar Gheorche se răsucea și-i dădea lui Vasile un picior în burtă. «Mă, Ilie, îmi spuneau ei mie pe urmă, așa e că mai știm și noi cîte ceva ?»

În mijlocul hohotelor, Ilie o luă încet spre ușă.“ *(Desfășurarea)*

Jocul îi transformă pe acești țărani în *actori*, iar lumea lor — într-o imensă *scenă de teatru*.

Elocvența corpului

O fată merge pe drum. Nimic de mirare într-un fapt atît de mărunt; cîte fete nu vor fi trecut pînă atunci și de atunci înainte pe drumurile din Siliștea-Gumești? Și totuși toată lumea se miră. Un ochi imens, nevăzut dar atoatevăzător, ochiul satului, îi urmărește intrigat trecerea. Ce e neobișnuit în mersul fetei? De ce în urma ei zeci de voci anonime spun tot felul de lucruri?

Ceva e într-adevăr nelalocul lui aici. Sau, mai precis, ceva *lipsește*: din mișcarea pașilor, din legănarea corpului, din pendularea mîinilor *nu se vede* clar ce e cu fata aceasta, unde merge ea, ce are ea de gînd. Într-un cuvînt, ceea ce lipsește este *semnificația* deplasării, *intenția* fetei, în sfîrșit, *legătura indisolubilă dintre persoana care pășește, capătul drumului ei și eventualii spectatori ai unui lucru atît de banal cum este mersul cuiva.*

Fata cu pricina este Marioara, umilită cu tot mai multă inconștiență și tot mai adînc de indiferența lui Niculae, căruia i-a dat pînă acum, spre rușinea ei, inadmisibil de multe dovezi de dragoste. Singura ei dorință acum este să poată plînge undeva singură, departe de sat, ferită chiar și de strălucirea zilei de vară, undeva în inima pădurii. Așadar, *mersul acesta are*, de fapt, *o direcție.*

Însă ce înseamnă aici „de fapt"? Nimic, de vreme ce direcția mersului rămîne pentru privitori *complet* ascunsă. Dacă nimeni nu o poate ghici, atunci, *de fapt*, ea nici *nu există*. Numai ce are o deschidere în afară, chiar minimă, există cu adevărat. Individualismul absolut este definitiv exilat dintre oameni; e analog morții, dar, spre deosebire de ea, e lipsit de orice sens.

Marioara nici nu ar fi putut să arate lumii unde merge. Cum să mărturisești că suferi atît de mult pentru un băiat care nu te ia în seamă, cînd o astfel de suferință, din capul locului, este un lucru nemaiauzit? Dar, în zăpăceala ei, fata a uitat altceva: și-a uitat complet semenii. Aceasta e cu adevărat greșeala cea mare. Fiindcă ar fi putut să mimeze, dacă ar fi cunoscut *regula jocului*, unul dintre acele mersuri: *așternut* („Poate să meargă la apă, la fîntînă cu o găleată, sau se poate duce

la aceeași fîntînă cu o vită... și aici mersul e ghicit de toată lumea, e rar...“), *liber* („Se poate duce pînă colea peste drum, la cineva cu care are puțină treabă, sau fără treabă...“), *nenorocit* („Este cunoscut și mersul nenorocirii, cînd un bărbat trece cu capul gol pe drum, cu niște pași rari și cu fruntea plecată și tăcut, strivit parcă din filfiitul morții..“) ; însă *mersul nicăieri*, asta e de neiertat, fiindcă „un om într-un sat nu se poate duce nicăieri unde să fie văzut și nu știe ce e cu dusul lui și ce rost are“.

Satul, chiar el, este lucrul care lipsește din *mersul pierdut* al fetei. De el nu se ține seama și omisiunea se întoarce împotriva trecătoarei. În *Moromeții*, la rădăcina fiecărui act, de orice natură, nu neapărat lingvistică, stă *dialogul* : voința de a semnifica și de a înțelege, *grija de a purta cu tine mereu o prezență colectivă*, transindividuală și nu supraindividuală sau străină, fiindcă în afara ei nu te poți situa decît cu riscul să fii cuprins din nou în lumea de care pentru o clipă te-ai eliberat, dar într-o altă rubrică, nepotrivită, nedreaptă poate, dar de neevitat, fiindcă un dincolo, *aici* nu e posibil. Dialogul există pînă și în mișcarea pașilor.

De felul cum te miști depind multe, uneori chiar șansa ta de mîine. Afirmația poate părea excesivă, dar nu este. Isosică o știe foarte bine. El cunoaște, spre deosebire de Marioara, prea tînără, prea nepricepută, că, dacă ar fi văzut de cineva cum aleargă — obligat fiind — în urma lui Niculae, ca orice subordonat după superiorul său, oamenii vor înțelege de aici că puterea lui e știrbită. Isosică *se știe privit de la distanță*, el intră în dialog cu cei ce l-ar putea vedea în clipa aceea și, *pentru ei*, compune acum un altfel de mers din care să se înțeleagă că, da, uite, s-a pus el să meargă după activistul ăsta, dar cu cîtă scîrbă ; graba lui e doar formală, în fond, poziția lui e alta, mult mai importantă decît pare :

> „Isosică își încetini nu se știe de ce pașii, și nu se grăbi să răspundă, dar celălalt nu și-i încetini și atunci se creă deodată între ei o distanță care nu putea fi micșorată decît ori de Niculae, care ar fi trebuit să stea să-l aș-

tepte, ori de secretarul organizației, care ar fi trebuit să-și întețească mersul. Nu se știe încotro se ducea așa glonț Niculae și în cele din urmă Isosică mai micșoră din distanță, grăbind pașii, dar izbind din cînd în cînd cu vîrful pantofului în scaieții sau pietrele pe care le întîlnea în drum, avînd, pentru cei ce se uitau la ei din departe, aerul celui care nu pune el mare preț pe cel ce merge așa iute înaintea lui și că situația lui nu depinde de ăsta, deși aparent trebuie să..." *(Morometii,* II)

Personajele lui Marin Preda transformă totul în spectacol: fiecare întîmplare e cuprinsă într-un scenariu, fiecare gest vorbește și trebuie să vorbească într-un anumit fel, *fiecare act e calculat în funcție de un public;* nimic nu rămîne neînregistrat sub o formulă generică, impusă de spectacol. Toată lumea o știe... O știe oricine, dar nu oricine o are la îndemînă pentru a o folosi la nevoie. Doar cîțiva, precum Isosică, pot schimba semnificația unui lucru stînjenitor, cum e, de pildă, povestea aceasta cu alergatul după Niculae.

Chiar nemișcat, corpul are limbajul lui; mai mult, el e parcă într-o permanentă *stare discursivă:* cînd Moromete stă în poziția cutare, este clar că atunci el ascultă pe cineva sau îi vorbește liniștit: surorile lui Birică *„se lasă văzute,* ...neclintite una lîngă alta, desculțe..., cu brațele puternice arse de soare... «Astea sîntem noi, păreau să spună. Sărace și curate; și niciodată n-o să murim după vreunul fiindcă ar avea pămînt...»" ...Pretutindeni e un ochi *în depărtare* pregătit să vadă și pretutindeni e cineva care se lasă văzut. Această reciprocă întîmpinare a corpului de către privire și a privirii de către corp determină statornicirea unor legi ale mișcării și stării pe loc, o stare în care *semnificația formei e mereu trează,* în emisie, fiindcă, fără încetare, personajul se simte așezat, ca sub o lupă, în bătaia iscoditoare a unor ochi. (Opera de tinerețe a lui Marin Preda ar putea fi definită ca o veghe continuă a semnificației.) Privitorul înțelege că un anume mers înseamnă cutare lucru, nu pentru că tot studiind atent mersul oamenilor — cum

ar studia, bunăoară, schimbarea vremii —, a observat, prin repetarea fenomenului și generalizare, că, dacă pașii calcă într-un fel și nu în altul, trecătorul este necăjit, sau preocupat, sau nu are pur și simplu nici o țintă. Nu : Privitorul *și trecătorul*, privirea și *lucrul privit* se presupun, se întîlnesc, se caută, se cuprind unul în celălalt într-o convenție care, fiind de natură socială, este *în* și dincolo de ei.

(Nicăieri nu am mai întîlnit gîndite atît de adînc și de *insistent* aceste legi ale comportării umane ca în opera lui Marin Preda. Descoperirea și cuprinderea lor în practica scrisului le-a modificat însă, le-a complicat și lărgit semnificația ; așa cum e și firesc, ele nu apar în roman în stare pură și nici rupte de context. Forța realismului lui Marin Preda își are în această direcție una dintre sursele cele mai importante.)

La rîndul ei, privirea este — chiar într-un grad mai înalt decît mersul și corpul — purtătoare de dialog. Pretutindeni în literatură, retorica privirii intră în limbajul incipient al iubirii, al oricărui complot și al oricărui secret : ea vorbește în tăcere și *dă iluzia* unei comunicări nemediate.

Jocul privirilor este euforic, complice, fiindcă înseamnă trădarea, suspendarea, temporară, a cuvîntului, ieșirea — măcar închipuită — de sub tirania neconștientizată a limbii. Depoziția privirii este „mult mai grăitoare decît cuvintele" *(Morometii*, II). Cum se pot minți mai bine niște țărani strînși cu ușa să dea cotele decît spunîndu-și din priviri că pînă la urmă, sigur, lucrurile se vor aranja, cei de la raion vor înțelege că nu pot să ceară în schimbul grîului lor plin de neghină grîu selectat ? Lor ce le-ar mai rămîne atunci ? Ei pentru ce-au mai muncit ?

> „...se uitau la cei din jur foarte senini și elocvent : uite, parcă ziceau, o făcurăm și pe-asta, treierarăm, așa e viața noastră, muncim ce muncim, dar pe urmă e bine, îți aduni grîușorul de pe cîmp și mănînci pîine..." *(Morometii*, II)

Privirea dezvăluie cealaltă față a eroticii personajelor lui Marin Preda. Dacă în *La cîmp* am putut întîlni un eros fără iubire, instinctual și violent, privirea Polinei din *Moromeții*, a primei neveste a lui Ilie Moromete sau a Floricăi din *Ferestre întunecate* ne introduce în intimitatea unor ființe atît de apropiate de bărbații pe care-i iubesc, încît „durerea unuia trecea la celălalt într-un fel prăpăstios, mărindu-se de zeci de ori ; se iubeau atît de mult, încît între ei nu mai rămînea nici un spațiu gol, iar durerea circula între ei vie și întreagă ca un șarpe de foc." *(Ferestre întunecate)*

Neatinsă de morbul modern al incomunicabilității, proza lui Marin Preda este, în plin secol XX, o oază unde, într-o formă paradisiacă, mulțimea limbajelor umane a rămas intactă, cu tot ceea ce se poate înțelege prin cuvîntul limbaj : comuniune, sens, trăire plenară a sentimentului ființei, contact uman, rezistență în fața nenorocirii și a morții. Iar dacă romanul Moromeților a fost scris, aceasta înseamnă că dispariția lor de pe scena istoriei, sub valul urgiilor, nu e decît o formă a reînvierii într-un alt spațiu, mai aproape de spiritul lor, acolo unde puterea limbajului este maximă, explozivă : spațiul cărții și al semnelor literare.

POVESTIREA — O CĂLĂTORIE CU LOCURI REZERVATE

III — ȘI SFÎRȘIT

Desfășurarea și *Îndrăzneala*, fără să rafineze prea mult sistemul pozițiilor pragmatice, atrag totuși atenția asupra faptului că în lumea personajului există două mari posibilități : să faci parte dintre cei care au dreptul la dialog, opinie și respect, sau să ți se refuze toate acestea. Cu alte cuvinte, în mare, există personaje *acreditate* în sat și personaje *discreditate*. Ilie Barbu și Anton Modan au început prin a fi personaje discredi-

tate pentru a deveni, printr-un proces mai rapid sau mai lent de asimilare a unor reguli, personaje acreditate. Cînd ești discreditat, nu poți fi — se pare — decît într-un singur fel. Numele tău este ori Vasile ori Marița. Prezența ta îndepărtată nu este cu toate acestea indiferentă, fiindcă Celălalt, omul care nu te ia în seamă, nu există decît prin tine : umilința ta îi măsoară lui superioritatea :

„— Bă Ilie (un altul decît Ilie Barbu), ia vino încoace ! *strigă* Miuleț văzînd pe *cineva*.

Cel strigat *se abătu din drum* și trecu pragul cîrciumii. Era un om subțirel și înalt, *puțin adus din spinare*, cu obrajii trași, să fi avut treizeci și opt de ani.

— *Să trăiți !* spuse el *cu o umilință ciudată, inertă, care parcă nu mai ajuta la nimic.*

— Vezi că mîine dimineață se duce alde Bălțoi la pădure, ia-l și pe frate-tău, Stancu, și duceți-vă și voi cu alde Bălțoi, zise Miuleț, *uitîndu-se pe deasupra omului din fața sa.*

— Alde Bălțoi știe ? întrebă omul *ca să zică ceva...*“ *(Îndrăzneala) (s.n.)*

În schimb, *acreditat* poți fi în mai multe feluri. Nu în același fel și pentru aceleași motive sînt respectați Moromete, Dumitru lui Nae, Humă, Țugurlan sau Cocoșilă, pe de-o parte, și Miuleț, Aristide, Isosică, Vasile al Moașii, pe de alta. Primii au acces la dialog, la cuvînt, la joc și contemplare, ceilalți sînt ce sînt prin avere sau prin funcția politică sau administrativă la care au aspirat și pe care, pînă la urmă, au obținut-o. Diferența dintre ei este imensă.

Să ne oprim acum asupra celor dintîi. Apropierea lor de dialog este lentă, îndelungată (ne amintim, abia tîrziu, Moromete a ieșit din tăcere, descoperind savoarea și latențele infinite ale cuvîntului) ; ea necesită o școală a minții și o putere deosebită de pătrundere și de reflecție. Aceste personaje par să fi luat naștere printr-un minuțios *proces de autoconstrucție*, printr-o aplecare in-

sistentă asupra limbajului și a modului complex în care el funcționează într-o comunitate. Toți cei care s-au ridicat deasupra prin puterea minții lor par desprinși dintr-un singur trunchi : Moromete și spiritul lui. Stăpîn deplin peste lumea pe care a descoperit-o, Moromete are de-a lungul operei lui Preda numeroși discipoli. Însă nici unul dintre personaje nu posedă toate cheile acelei lumi și nu cunoaște atît de bine ca el *toate articulațiile jocului* care-i alimentează puterea.

În Moromete coexistă *ceea ce alții nu pot fi decît separat : un provocator* (al dialogului, se înțelege), *un narator* și *un interpret*. Fiecare dintre aceste roluri, locuri rezervate din marea călătorie a povestirii, necesită doar o parte din regulile jocului. *Provocatorul*, spre exemplu — care în poiana lui Iocan, dar și în ograda lui Moromete este prezent în persoana lui Dumitru lui Nae —, deschide un filon conversațional, punctează un moment de care Moromete are nevoie, introduce personajele nouvenite sau îl îndeamnă pe narator să povestească. Glasul său se impune firesc, fără efort și plutește clipe îndelungi deasupra adunării. Nimeni nu îi poate lua locul, fiindcă nu este suficient să vrea să o facă, mai trebuie să cunoască *dinainte* unde vrea Moromete să ajungă, ce anume ar putea permite declanșarea unui lanț de ironii, ce trebuie neapărat *întrebat* pentru ca spectatorii să înțeleagă despre ce se vorbește. Provocatorul poate fi însă și Moromete însuși, un provocator care se provoacă pe sine să povestească și care-i obligă pe ceilalți să asculte. Pațanghel din *O adunare liniștită* îndeplinește toate rolurile dialogului : în clipa cînd își anulează vorbele dinainte și împinge povestirea pe o altă pistă, el joacă rolul provocatorului : („N-am dreptate, gata. În chestia cu merticul, să zicem așa, eu, Pațanghel, am povestit cum a fost, am sucit-o, nu-ș ce, să zicem că nu e așa. E bine, mă ? *Și să mergem mai departe.* Ție, Matei, ți-a plăcut chestia cu bariera, ție, Țugurlane, să spunem că ți-a plăcut afacerea cu sticlele. E bine așa. Dar eu mă închin. Tac din gură, cînd e vorba de mertic, *merg mai departe*, dar voi să țineți minte de unde am pornit. Bun.")

Nici *narator* nu poate fi oricine. Ca să poți povesti ceva trebuie să știi să obții un efect, trebuie să deții, încă înainte de a începe să povestești, privilegiul de *a fi crezut*, trebuie să ai acea detașare calmă, aproape indiferentă, dar nicidecum stinsă, un fel de *indiferență vie* precum este *tăcerea vie* a unor personaje din *Moromeții*, care să întrețină și *convingerea* că în tot ce spui tu nu se amestecă vreun interes personal sau cine știe ce naivitate și că, deci, lucrurile au stat și stau tocmai așa cum reiese din povestea ta, trebuie — în fine — să trezești *interesul* auditoriului. Întors de curînd de la o gospodărie colectivă din alt sat, Ilie Barbu nu este crezut fiindcă entuziasmul din vorbele sale este prea evident. În schimb, altă dată, gesturile sale măsurate, încetinite de parcă s-ar lăsa mereu rugate să facă un lucru pe care l-au tot făcut și acum, plictisite, se îndură greu să-l reia de la capăt, pregătesc altfel pe cei prezenți acolo, care au acum subit și timpul necesar să-l asculte, și dispoziția bucuros acordată de a crede totul și de a rîde de întîmplările hazlii cu Vasile și Gheorghe Ciobanu. Perfecțiunea narațiunii este atinsă însă doar de Moromete. A povesti ceva nu înseamnă numai *a înșira* o suită de întîmplări în fața cuiva. Povestirea, în gura lui Moromete, nu are linearitatea și monologismul de care a fost acuzat în general epicul, ea devine — așa cum am încercat să arătăm pînă acum — dialog, loc de întîlnire a tuturor limbajelor și vocilor, devine spectacol complet în care omul din fața ta este neîncetat vizat, invitat și obligat să intre în actul povestirii tale, să trăiască în deplinătatea miraculoasă ce se petrece sub ochii săi : o realitate știută de oricine își revelează deodată și continuu ființa într-o lumină nouă, dilatatoare. Cînd rolul *naratorului* îl joacă un altul, povestind, acesta așteaptă verdictul unei instanțe superioare, *interpretul* :

> „Dintre toți, singur Giugudel n-avea nici o pretenție, *deși într-adevăr afla cel dintîi faptele cele mai izbitoare din sat și le povestea*, cu aerul că el nu se întrebă dacă ceilalți știu sau nu, ci el le spune, și pe urmă o să se

vadă dacă sînt sau nu cunoscute. *Plăcerea lui vizibilă era să-l audă cîteodată pe Moromete reflectînd pe neașteptate:* «Degeaba vorbiți voi, chestia asta care o spuse Giugudel adineauri...» «Cum? Ce chestie? Care chestie?» se răstea atunci Matei Dimir și Moromete *spunea el din nou ceea ce spusese mai înainte Giugudel și lor nu le sărise în ochi.*" (*Morometii*, II) *(s.n.)*

În afara lui, a interpretului, povestirea nu pare să aibă vreun rost, recade parcă în rîndul faptelor brute („Și Cîrstache se opri și se uită iar la Moromete: vorbise bine?"). Ne amintim că după ce a povestit acasă la Humă ceea ce a văzut la București, lui Anton Modan i se cere de către sătenii cu care a venit aici ca povestirea sa să aibă asupra lui Humă același efect ca și asupra lor cu cîteva minute înainte. Humă trebuie să dea un sens povestirii sale, *să o interpreteze*, și, dacă lucrul nu e posibil, înseamnă că Anton Modan, *naratorul*, nu și-a îndeplinit rolul cum se cuvine.

Interpretul ocupă, în angrenajul comunității dialogale, locul cel mai important, fiind mai presus de narator care, și el, este mai presus de provocator. Interpretul așează lucrurile în lumină, le revelează fața tăinuită, umbroasă, nevăzută de ochiul celorlalți. Interpretul *leagă* ceea ce este disparat, înlătură ce este banal și așează sub privire paradoxul și splendoarea unei lumi care — nu e acum nici o îndoială — zăcea acolo, pe lîngă care ai trecut orb și de care în sfîrșit iei seama cu recunoștința uimită a celui ce și-a apropiat încă o parte a ființei sale risipite (grăitoare rămîne dezamăgirea copilului dus la munte de către tatăl său; ochiul îi este incapabil să recunoască în ceea ce vedea tărîmul acela miraculos din poveștile tatălui: nu era încă în stare să trăiască starea morometiană — perpetuu aurorală, deschisă tuturor uimirilor).

Desprinși din Moromete, cei care participă la dialog și îi cunosc ritualul nu sînt singurii care — pe bună dreptate — au asupra consătenilor lor un ascendent liber recunoscut. În afara lor, există încă o autoritate,

C-da 5628 coala 11

impusă brutal de această dată, tot mai amenințătoare, în fața căreia dialogul nu e decît un obstacol ce trebuie înlăturat : este vorba de *autoritatea neomului*, ca să folosim un cuvînt al lui Marin Preda.

Neomul este ființa existentă din totdeauna, se pare, și care năvălește periodic în ordinea lumii nimicind totul în cale. Sînt însă și momente cînd, nu se știe cum, el se retrage (ori pare că se retrage cel puțin) din scena istoriei. Moromete își amintește — și în acele clipe mintea i se întunecă — de tatăl său mergînd cu căciula în mînă la moșie să ceară cu împrumut un sac de porumb. Umilința insuportabilă, inumană, a tatălui i se pare ceva de neîndurat.

Neomul pîndește peste tot, mîna lui îl lovește pe Țugurlan peste față : „îndurată, palma va stinge în el flacăra îndrăznelii și nenorocirea aceasta va fi mai mare decît orice închisoare...", cuvîntul lui este poruncitor, vocea, neîndurătoare. Neomul nu are timp pentru subtilitățile și subînțelesurile lui Moromete, el nu are timp în general pentru nimic ce este în afara îngustei sale înțelegeri :

> „«Mă Zdroncane, păi eu degeaba plătesc acum în fața ta, fiindcă pînă îmi faci tu chitanță, suma s-a și majorat și trebuie să-ți plătesc din nou, și pînă îmi faci iar chitanță, iar s-a majorat, și așa mai departe.»
>
> Dar nici o tresărire din partea celuilalt. Și doar se spuseseră în fața lui cuvinte menite să-i întindă măcar un zîmbet, și un zîmbet face uneori doi oameni să treacă peste hotare care altfel nu se trec niciodată. «Nu-mi plătești mie, du-te la referentul încasator principal», răspunse Zdroncan fără să-l audă bine, *nu-i ardea lui de dedesubturile lui Moromete, nu era acum timp de dedesubturi de-astea.* Astea erau bune pe vremea lui Aristide." *(Morometii,* II) *(s.n.)*

Pentru ce se teme Moromete să nu-și piardă pămîntul dacă pămîntul nu are preț în sine ? Dintr-o preju-

decată de țăran rămas în afara istoriei ? Din cauza „iluziilor" lui despre care s-a tot vorbit ? Credem că, dimpotrivă, dintr-un exces de luciditate, dintr-o înțelegere exactă, anticipată, a noii realități, iată de ce nu se poate despărți Moromete de loturile sale. Deposedat, el va intra definitiv, cu totul, în puterea neomului. Pagini întregi ar putea fi reproduse aici, revelatoare. Dacă, de pildă, ai nevoie de ceva, de o căruță sau de un tractor, sau de o simplă adeverință,

> „... vrei nu vrei trebuie să-ți scoți pălăria, fiindcă dacă nu ți-o scoți el nu zice nimic, că nu e prost, știe el și că e obligat, dar cînd te duci să-i ceri cum ziceai o căruță cu cai, parcă el o să-ți spună nu vreau ? O să-ți spună că sînt la brigăzi și cu nespus regret nu poate să te servească... Și atunci n-ai de ales decît două soluții, una mai bună decît alta, ori îți iai picioarele la spinare și te duci așa la Zîmbreasca sau la moară cu sacul, mai rău decît săracul cel mai sărac din satul ăsta care zici tu că e vechi, sau să-ți rînjești fasolele la tovarășul președinte și să te rogi, hai, bă tovarășe președinte, că de-aici încolo o să te laud la toți că om ca tine nu s-a mai văzut și te propun președinte pe viață." *(Morometii,* II)

Despre neom și despre multiplele lui nume și chipuri vorbesc, continuînd cel de-al doilea volum al *Morometilor,* parțial *Delirul* și integral *Cel mai iubit dintre pămînteni,* romane ale omului în era *spiritului primar agresiv.* Devine limpede atunci că a fi exclus din spațiul dialogului pentru că nu ești la înălțimea lui, a fi (a te lăsa) în puterea lui Moromete nu este același lucru cu a fi în puterea neomului. Sînt aici două ordini care se exclud fără a se putea anula niciodată în întregime, căci niciunde nu există grădina morometiană care să nu aibă proprietari și administratori, după cum — se înțelege — nu poate să existe o lume fără grădini. La fel cum dialogul își creează rolurile și

un teritoriu cu un spațiu interior și un altul exterior, tot așa neomul — sau omul istoriei, intrat în temporalitate, în vîltoarea evenimentelor și a devenirii — are instituțiile sale, instrumente ale puterii, de la a căror înălțime puterea cade cu o forță mereu sporită, indiferent de individul care o slujește temporar.

„...CEVA CE ARE LEGĂTURĂ CU TEATRUL..."

Toate observațiile pe care le-am făcut asupra personajului intersectează un punct, pe care îl precizăm acum : *esența lumii morometilor este de natură teatrală*. Teatralitatea se află la baza noii viziuni românești a lui Marin Preda : aici stă extraordinara noutate a prozei sale. *Creator* al acestei viziuni, Marin Preda a avut tăria — însușire fundamentală a marilor scriitori — de a o îngropa pe parcursul scrierii Operei, nu fără nostalgia permanentă a acelui timp originar, viziunea pe care tocmai o inventase și din a cărei substanță au luat naștere *direct* doar două opere : parțial, *Întîlnirea din pămînturi* și, plenar, *Morometii*. Deja cel de-al doilea volum al *Morometilor* îi anunță sfîrșitul, deși pentru cîteva sute de pagini încă, morometianismul și teatralitatea lui caracteristică mai cunosc o ultimă, tomnatică, înflorire. *Indirect* însă, proza meditativă și eseistică a romanelor ulterioare va păstra în afara razei ei de lumină — ca o balanță al cărei dezechilibru nu e total fiindcă în cealaltă parte, în brațul nevăzut, mai atîrnă ceva, un rest dintr-o planetă în curs de dezintegrare — amintirea unui timp al dialogului și al spectacolului, al jocului și măștilor inofensive, al bucuriei superioare, contemplative. Din lumea aceea pierdută nu încetează totuși să iasă la suprafață fragmente pe care privirea înstrăinată a scriitorului le înregistrează uimită, fiindcă acum, în epoca vieții ca o pradă, delirante, cînd iubirea pămîntenilor a devenit și ea o utopie, o vacanță în biografia personajelor, acum, aceste fragmente sînt doar insolite, de neînțeles aproape : discuțiile de odinioară s-au transformat în sfîșietoare întrebări formulate printre oamenii fără chip ai cafene-

lelor, povestirile savuroase ale lui Moromete și Pațanghel au pierit, și în locul lor a rămas un jurnal în trei volume, formă a singurătății, libertatea de atunci e și ea în cea din urmă etapă a scrisului o grotescă vînătoare de șobolani. Și, totuși, chiar și așa, în ipostaza nu întru totul dezolantă a vînătorii de șobolani, mai persistă încă ceva din teatralitatea moromeților, deși atît de degradată : lumina s-a înnegrit parcă, din comedie a mai rămas doar farsa — tragică însă.

Teatralitatea romanescului instaurează un tip specific — cu totul original în literatura română — de *scriitură*. (Nu folosim cuvîntul *stil*, preferînd un termen care a generat deja suficiente alergii. Motive pentru această alegere există : spre deosebire de stil, scriitura cuprinde și ideea de fenomen literar viu, *activ*, dinamic ; scriitura depășește granițele individualismului în creație, introducînd proza unui anumit scriitor într-o serie istorică ; scriitura include în sfera ei nu numai acele mărci distinctive — abaterile sistematice — care fac stilul scriitorului, ci textul cu toate *nivelele* lui, inclusiv referențial, cel care face legătura cu Lumea și cu biografia autorului ; în timp ce stilul poate rămîne o dimensiune indiferentă la lectură, deși percepută de către cititor, scriitura își pierde statutul particular în afara „plăcerii textului“...) Problema în discuție poate alimenta, așadar, nu cîteva pagini, ca în cazul de față, ci o carte separată, întrucît aria subiectului ni se pare extrem de întinsă — mai ales dacă urmărim conexiunea istorică a teatralității romanești, fundamentele ei filozofice, poetice, sociologice... — ca și consecințele pe care le are o astfel de practică asupra cititorului și asupra contextului literar într-o epocă istorică anumită.

Întîi de toate, „pe ce ne bazăm“ ?

Evident, poiana lui Iocan este primul lucru la care ne-am putea gîndi. Însă, fiindcă scena — cuvîntul primește aici un sens plin — cu pricina a trezit suficiente comentarii și legăturile ei cu o piesă de teatru *sui-generis* au fost destul de bine subliniate, ne-am oprit la alte momente, la fel de cunoscute ca și celebra „poiană“, dar mai puțin sau deloc discutate din acest punct de vedere.

Dacă începem cu jocul călușarilor nu este pentru că în construcția lui am găsit toate elementele de care avem nevoie — din contră, aici lipsește chiar ceea ce este mai important : fuziunea, permanentă altminteri, în celelalte părți, dintre „actor" și „spectator" —, ci pentru că aici natura teatrală a evenimentului este clar subliniată în text. Călușarii sînt *oameni din sat, costumați* deosebit („Toți aveau clopoței la picioare, la ciomege și la fes, betelii și caftane roșii. Erau oameni din sat, dar erau de nerecunoscut..." *Moromeții*, I), conduși de un șef care trebuia „«să știe călușul», adică să țină minte numărul și ordinea figurilor de joc". În afara lui, mai există „un mut" numit și „Abreau". Acesta este, ca într-un veritabil teatru popular medieval, *mascat* : „Era borcoșit pe mîini și pe față cu roșu și arăta înspăimîntător." Acum vine însă precizarea cea mai prețioasă. „Nu era mut și nu-l chema Abreau, îl chema Costică Giugudel și rostul lui ca «mut» în jocul călușarilor părea să fie al unui *regizor* sau *director de scenă*. În timpul jocului lovea groaznic cu sabia călușarii care oboseau sau jucau prost, iar călușarii erau legați prin jurămînt să nu se supere și să nu întoarcă loviturile, ci doar să se apere cu frumoasele lor ciomege la care aveau legați clopoței." Precizarea nu mai necesită comentarii, dar un alt lucru merită observat, mai ales pentru că îl vom mai întîlni și în alt loc, și anume : jocul introduce o serie de norme *suprapuse* care trebuie respectate fiind mai puternice decît normele „reale" : călușarii *au jurat* să nu întoarcă loviturile mutului. Aici nu se înfruntă Costică Giugudel cu X, persoană din sat, identificabilă după un nume și o poziție socială bine determinate, ci două *roluri :* un „mut" și un călușar intrați într-o altă ordine, cu alte reguli. Nimic mai grav decît încălcarea lor (în poiana lui Iocan, Țugurlan face chiar acest lucru, destramă jocul și iluzia reprezentării). Oamenii aceștia diferă de ei înșiși din celelalte zile nu doar fiindcă au acceptat un rol nou : ei sînt într-adevăr *altfel, schimbați, îmbătați de plăcerea jocului :* „Erau oameni din sat, dar erau de *nerecunoscut*, arătau deosebit de frumoși în această îmbrăcăminte a lor". Chiar și cei ce privesc de pe margini s-au metamorfozat, au devenit *spectatori* care *se bucură*,

se sperie îngrozitor, deși știu că totul e un „joc" : *au uitat de ei înșiși :* „Jocul lor *stîrnea în sat o încîntare fără margini...* — Abreaaau ! izbucni mutul și se repezi cu sabia roșie în mulțime, care la vederea lui se năpusti îndărăt *cu strigăte sălbatice de veselie și spaimă*".

Dacă alegerea jocului călușarilor spre exemplificare poate lăsa impresia falsă că teatrul este, în viața moromeților, o excepție sau se manifestă periodic, anual poate, după cum, oprindu-ne asupra „poienii lui Iocan", am lăsa eventual să se înțeleagă că teatrul este posibil numai *duminica,* în *timp de sărbătoare,* că, adică, el este instaurat de sau instaurează o altă durată — de natură sacră sau estetică —, diferită de curgerea zilnică a timpului, fragmentul următor dovedește, dimpotrivă, că *teatrul moromeților este cotidian,* că el face parte din însăși *viața* oamenilor, deveniți, nu se știe cum, actori perpetui, că între omul „real" și rolul pe care-l joacă la un moment dat diferența este minimă, sau nici nu există.

Jandarmii au intrat în curtea lui Moromete fiindcă Achim l-a năucit în bătaie pe paznicul moșiei, Achim a plecat la București cu oile, fonciirea nu mai poate fi amînată, într-un cuvînt situația familiei este grea, dar nu disperată. Trebuie găsită o soluție. Soluția, singura posibilă, nu e însă dintre cele mai grozave și Moromete nu își poate lua singur răspunderea ei. Pe de altă parte, cum să obțină Moromete consimțămîntul fetelor, dacă ele îl învinuiesc că a greșit lăsîndu-l pe Achim să plece cu oile ? Ce e de făcut ? Fără nici o pregătire sau înțelegere prealabilă, Moromete și Catrina improvizează o piesă de teatru. Așa încît mama își strigă fetele „cu un glas îngrijorat" să intre în casă. Problema e ce-or să mănînce ? Știr, urzici ? Din ce cauză au ajuns aici ? Din cauza tatălui, desigur. Prima care o spune, cu vehemență trucată, este Catrina. Atîtea îi aruncă în față Catrina lui Moromete și el o lasă cu atîta resemnare să o facă, încît s-a creat deodată un dezechilibru între vina reală a lui Moromete și învinuirile ce i se aduc, cu mult mai mari decît e necesar pentru ca fetele să nu observe nedreptatea din vorbele și atitudinea mamei și să nu dea astfel înapoi.

„Ce ciudat lucru ! Auzind aceste învinuiri, tatăl nu numai că n-o opri pe mamă să vorbească mai departe, dar lăsîndu-și fruntea în jos, el parcă chiar o îndemna să-l învinuiască și mai mult. Ceea ce Catrina și făcu, și încă cu multă pricepere, *deoarece nu era prima dată cînd jucau împreună, față de copii, această comedie.*" *(Moromeții,* I) *(s.n.)*

Scenariul este gîndit și montat *ad-hoc :* personajele sînt simultan autori, regizori, scenografi și actori. Citind rîndurile de mai sus, este imposibil să nu observăm unde stă savoarea scenei : Catrina, o bisericoasă, femeie serioasă și închisă în necazurile ei, acceptă să joace o comedie, de tot hazul după cum se va vedea. Mînia fetelor trebuie într-un fel înlăturată, îndreptată în altă parte decît împotriva tatălui, astfel că mama o abate conștient asupra sa. Strategia e ingenioasă : printre multiplele vini ale lui Moromete, Catrina o trece și pe aceea că, prin tăierea salcîmului, tatăl a stîrnit-o de tot pe Guica. Iar Guica cu vorbele ei, uite, a făcut-o de rîs pe Tita în fața lui Victor, așa că fata o să rămînă „aici nemăritată". Cine e vinovat : tatăl care s-a pripit.

„— Ia mai taci din gură, mamă, că nu e vorba de măritiș ! Dacă e vorba să mă mărit, și mîine mă mărit ! spuse Tita supărată pe mama ei.

Mama tăcu. Izbutise deci să atragă și spre ea supărare fetelor."

Cu un „*glas dramatic*", Moromete repune apoi în discuție *fonciirea.* În ce-l privește pe el, să nu aibă ele grijă ce-o să mănînce. Nu urzici, cum a fost amenințat, ci și scaieți poate să-i dea Tita să mănînce, el nu se supără. Cum să nu pufnești în rîs, chiar dacă ești necăjit, cînd auzi atîta prefăcătorie și cînd îl vezi că o tot lungește cu mîncarea de scaieți :

„— Hai, lovi-o-ar moartea de suceală, vorbește ca lumea, nu te mai fandosi ! spuse Catrina izbutind să nu pufnească în rîs."

Încetul cu încetul fetele sînt aduse în situația de a spune singure :

„— Împrumută-te și tu la Aristide !

Asta era ! Aici vroia să ajungă. De fapt hotărîrea de a se împrumuta o luase el mai dinainte, dar vrusese să aibă girul fetelor. Moromete se ridică de pe pat și deodată părăsi consiliul de familie.

— Aoleu, mă dor oasele ! se cumpăni el pe șolduri.

Avea cu totul alt glas. Se îndreptă spre ușă și ieși, lăsînd-o pe Catrina să se descurce cum o știi cu fetele". *(s.n.)*

Comedia este perfectă, actorii fără cusur.

Tot o scenă de teatru, evidentă, se joacă — montată și de tehnica narativă de această dată — cu ocazia reparării gardului lui Moromete. În curte se află Moromete, Cocoșilă, Dumitru lui Nae și Țugurlan. Paraschiv lucra la gard și Niculae îl ajuta cu cîte un cui. Despre cine altcineva povestește Moromete dacă nu despre Traian Pisică ? Ca orice piesă de teatru, povestea are și ea coerența ei : nu o poți începe oricum. Scopul ei este să relateze ceva *verosimil,* iar nu ceva adevărat : nu întîmplările reale contează aici, ci *respectarea unui cod specific al povestirii.* Moromete cunoaște aceste lucruri și, în consecință, ...inventează :

„— Am fost într-o dimineață la el (la Traian Pisică) ! ...Trebuia să mă duc în ziua aia pe la obor și n-aveam cu ce să mă încalț, începu Moromete, *minținд din capul locului.*" *(Morometii,* I) *(s.n.)*

Partea teatrală stă deopotrivă în relatările lui Moromete cît și în felul cum se împletesc acestea cu o întîmplare hazlie care se tot repetă.

Ne amintim că Niculae întindea cîte un cui, pe care Paraschiv îl bătea în ultimele uluci ale gardului. Înainte ca tatăl să înceapă să vorbească, Niculae, plictisit să tot

dea cuie fratelui mai mare, se gîndește să rîdă puțin pe seama prostiei pline de superioritate a acestuia și iată ce face :

„Într-o vreme nu se știe ce văzu el la fratele său că în loc să ție cuiele cu vîrful în jos, cum le ținuse pînă atunci, le întoarse, și zîmbind viclean, le ținu în așa fel că Paraschiv cînd întinse mîna se înțepă în ele.

— Mă, dar prost mai ești ! bolborosi Paraschiv cu dispreț îngăduitor. Nu așa !

— Dar cum ? întrebă Niculae nevinovat.

— Invers.

Dumitru lui Nae se ridică alene de jos, de pe iarbă."

Moromete începe să povestească, povestește ce povestește, dar, brusc, este întrerupt :

„— Ține, mă, cuiele aicea, Niculae, unde te uiți ? se răsti Paraschiv.

— Ce faci, mă, acolo ?! se miră Moromete, uitîndu-se la Niculae, care și el se uita la tatăl său cu niște ochi sticlind de nerăbdare. Muierea zice... «Ia cizmele...»..."

Povestea despre Traian Pisică este tot mai ademenitoare :

„— Ții mă cuiele astea aici, sau acuma îți dau una după ceafă ! amenință Paraschiv de după uluci.

— Ține cuiele acolo, Niculae, zise Moromete. Era băiatul ăla al lui, micu și mutu. Pisică din pat..."

Da, dar cum poți să pierzi șirul poveștii tocmai acum cînd e vorba despre „băiatul ăla micu și mutu" ?

„— Ce-ai cu mine, nene, ești nebun ? strigă Niculae indignat.

— Ce-ai cu el, Paraschive ?! se miră și Moromete, dar Paraschiv bătea în ulucă mînios și nu răspunse. Ține-i bine cuiele, Niculae ! Auzi, Cocoșilă ? Cum zici tu că s-au astîmpărat cei treisprezece copii ai lui Pisică ?"

Furat de povestire, Niculae a luat în cele din urmă „una peste ceafă", dar plăcerea de a asculta a întrecut frica de a fi pedepsit. Teatralitatea pasajului nu rezidă însă în faptul că Niculae ascultă vorbele tatălui (teatrul nu este atît o artă a sunetului, cît — în primul rînd — *a privirii;* de aici ponderea extraordinară a privirii și ochiului în proza lui Marin Preda). Teatralitatea constă în modul de a face *prezente* în timpul lecturii atît realitatea din povestirea lui Moromete, cu spațiul și timpul ei aparte, cu Traian Pisică și muierea lui care nu se mai oprea din căscat, cu viermuiala de copii din casă, cît și realitatea povestirii, cu un om care povestește, înconjurat de prietenii lui, de copilul său mai mic și de un altul care și atunci cînd toți ceilalți nu mai existau decît prin iluzia creată de Moromete nu se poate împiedica să nu se gîndească la fuga de acasă, fixată pentru noaptea următoare chiar. Plecînd de la cele mai mici detalii, de la cuvîntul difon al lui Moromete în care-i auzim distinct pe Traian Pisică împreună cu toți ai lui, și pînă la situația de ansamblu unde coexistă fizic — și sînt făcute să coexiste cu adevărat și pentru cititor — două spații și două timpuri, două întîmplări și două grupuri de personaje, peste tot se face simțită matricea dialogului și, implicit sau explicit, a teatrului.

Paradigma teatrală controlează în permanență textul *Morometilor*, al *Adunării liniștite*, al *Situațiilor președintelui*, al nuvelei *În ceată*... Ea determină nu artificializarea lumii romanești — așa cum ne-am fi putut aștepta —, ci densitatea imaginii, unde se suprapun invariabil mai multe straturi, mai mulți subiecți, mai multe realități și mai multe coduri. De aici, senzația aceea atît de vie, pe care o încercăm citindu-l pe Marin Preda, că sîntem în mijlocul unei lumi pe care o vedem, care e extraordinar de concretă, de *aici* și *acum*. Prin integrarea teatralității în realismul său, scriitorul a sporit considerabil gradul

de complexitate a textului și, simultan, „efectul de real", iluzia că totul e adevărat, plin de forță, că lumea pe care o citim *trăiește*.

„...ceva ce are legătură cu teatrul..." (Roland BARTHES, 1978 : 27) — fie că numim acest ceva scriitură, viziune, practică romanescă, mod de a gîndi și face literatura sau oricum altcumva — intră în alchimia prozei lui Marin Preda făcînd-o contemporană cu toate înnoirile secolului nostru, înnoiri care au dus și duc încă la transformarea romanului, dar beneficiind spre deosebire de ele de iubirea statornică a cititorilor (puțin a lipsit să nu spunem *a unui public)* cu gusturile și de formațiile cele mai diferite.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CAPITOLUL IV

TEHNICA AUTOINTERPRETĂRII

„...o lumină intensă le sticli în priviri, uitînd parcă în clipa aceea tot ce li se înfățișase ca nesigur, încețoșat și de rea prevestire..."

(Marin Preda, *Moromeții*, II)

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cu riscul de a fi suspectați că supraevaluăm nuvela *Desfășurarea*, ne vedem nevoiți să o aducem din nou în discuție. Dintr-un anume punct de vedere, ea marchează o dată în opera lui Marin Preda, și, din același punct de vedere, apariția ei dobîndește o importanță aparte pentru istoria romanului realist românesc. *Desfășurarea* este prima scriere — anul publicării : 1952 — unde Marin Preda introduce o tehnică nouă la nivelul narațiunii, specifică prozei sale : să o numim convențional *tehnica autointerpretării*. Ea va mai fi fost poate folosită în literatura noastră și înaintea lui Marin Preda, dar niciodată atît de *sistematic* și de masiv ca la el. Absentă din *Risipitorii*, *Intrusul*, din *Delirul* chiar, autointerpretarea reapare, într-o măsură mai mică decît în opera de tinerețe, în *Cel mai iubit dintre pămînteni*, care este astfel încă o dată legat — în mod surprinzător — de modalitățile perioadei „de tinerețe".

În ce constă tehnica autointerpretării ? Înainte de a o defini și de a-i preciza efectele în actul lecturii, cel mai nimerit ar fi să recurgem la cîteva exemple.

Secretarul-doi de la raion, *tovarășul* Țurlea, tocmai a ajuns în fața sfatului. Aici este așteptat de secretarul de partid, Anghel Gheorghe, de președintele sfatului, Prunoiu, de responsabilul morii, Pascu, și de toți cei cu *funcții* și *responsabilități* în sat. Cum îi șade bine unei

oficialități „populare", *tovarășul* Țurlea mai și glumește cu oamenii :

> „— Și tu, Pascule, văz că ai tras la făină pe nas... se adresă Țurlea lui Pascu.
>
> — Eu zic că și pe dinăuntru are pospai, tovarășe secretar, spuse Prunoiu rîzînd. Bă, Pascule, eu zic că ție cînd ți-e foame mănînci din tine !
>
> Vrusese să spună că avînd făină și pe dinăuntru, se hrănește de la sine, dar oamenii adunați dădură și alt înțeles vorbelor și izbucniră în hohote groase." *(Desfășurarea)*

Lipsite de orice comentariu, faptele sînt următoarele : Țurlea se adresează lui Pascu printr-o glumă inofensivă, continuată în același fel de Prunoiu. Vorbele celui din urmă stîrnesc „hohotele groase" ale oamenilor prezenți acolo. Trunchiate ca mai sus, lucrurile — unele — își mai găsesc încă explicația și, deci, rămîn asimilabile sferei *verosimilului :* este natural ca Țurlea să glumească, pentru că..., este natural ca Prunoiu, un interesat, să preia repede gluma din gura importantului nou-venit, pentru că..., dar nu se înțelege pentru ce oamenii s-au pornit deodată să rîdă deșănțat. Intervine acum instanța narativă :

> „Vrusese să spună că avînd făină și pe dinăuntru, se hrănește de la sine, dar oamenii adunați dădură și alt înțeles vorbelor..."

Cuvintele și reacțiile personajelor sînt deficitare, ele nu impun cu claritate o intenție. Mai potrivit ar fi să spunem însă că aceste cuvinte și aceste reacții sînt *eliptice*. Fiind *eliptice* într-o anumită parte a lor, ele pot fi dezvoltate fie în sensul vorbitorului, fie într-altul, fie în amîndouă la un loc, cum se și întîmplă aici. Oamenii își dau seama perfect de „ce a vrut să spună" Prunoiu, dar, spre deosebire de el, ei sesizează și înțelesul derivat al cuvintelor, pe deplin imaginabil în altă situație, înțeles inavuabil, cu substrat scatologic. Rolul instanței

narative este de a mijloci un contact între noi și cuvintele lui Prunoiu, între noi și oamenii care „izbucnesc în hohote groase", între cele două „evenimente" eliptice : *cuvîntul personajelor și reacția lor la cuvînt* și *cititor*, străin în atîtea privințe de lumea nuvelei.

Naratorul îndeplinește așadar funcția de *interpret* al personajelor. Dar, cum *interpretarea* sa face parte alături de dialogurile personajelor din *textul* propriu-zis al nuvelei, putem vorbi de o interpretare a textului de către el însuși : *o autointerpretare*.

Mai mult ! Fiindcă cititorul nu ar ști cum să înțeleagă rîsul oamenilor, naratorul — vedem — previne această dificultate și îi *dă un sens*, o motivează, o face lizibilă ; pe scurt, punîndu-se în locul cititorului, naratorul — la modul literal al cuvîntului — *citește* discursul și ețiile personajului. *Lectura* sa, *interpretarea* sa sînt cuprinse, repetăm, în nuvelă, așa încît nu este exagerat să spunem că într-o anumită măsură, parțial, textul se citește pe sine însuși.

Toate acestea pot să pară simple speculații ori considerații determinate de ultimele teorii la modă cu privire la „actul lecturii", atîta timp cît ne mărginim la un singur exemplu.

Să continuăm, deci, să citim din *Desfășurarea* rîndurile imediat următoare celor de mai sus :

> „Cineva care n-ar fi știut despre ce e vorba nu s-ar fi îndoit nici o clipă că Prunoiu este acela care e secretar al organizației. Așa se înțelegea din purtarea președintelui."

Autointerpretarea se referă acum la mobilurile ascunse ale personajului, ținta ei este mai generală, căci privește nu rostirea unor cuvinte, ci impulsul și scopul acestei rostiri, situația pe care cuvintele o creează, create fiind în același timp, paradoxal și circular, de ea. Dacă Prunoiu a devenit subit afabil și vorbăreț, faptul își are secretul lui : cine altul decît el ar putea să-și bată cu îngăduință pe umeri consătenii și cine altul ar fi mai în măsură să vorbească despre cei de față decît Prunoiu ? („Da, organizația așa și pe dincolo ! Pascu a

muncit. Mitrică nu doarme nopțile... Bine, dar cine a condus toate astea? Ei, nu! De ce să se laude singur? El a condus, el, Prunoiu, dar nu face să se pună singur *în ipoteză.*") Cum am fi aflat însă noi, cei „care nu știm despre ce e vorba", despre toate acestea, dacă naratorul nu ar fi recurs la *autointerpretare?* Ar fi fost necesară o lungă descriere a personajului care să cuprindă, eventual, spre exemplificare, o întîmpinare grăitoare asupra caracterului său, pentru ca, în cele din urmă, Prunoiu să-și poată rosti într-un context adecvat cuvintele. Dar atunci aceste cuvinte ar fi devenit pentru noi simple *exemple,* ele și-ar fi pierdut din capul locului caracterul *concret* pe care, astfel, îl au. Realismul balzacian ar fi recurs la strategia descrierii directe, antepuse, realismul lui Preda, după modelul dramatic, aduce în prim plan situația, avînd însă grijă să adauge, între paranteze oarecum, codul de lectură, de punere în scenă, *didascaliile.*

Prejudecăți de tot felul, dar, în primul rînd, prejudecata modernă de esență romantică a „lecturilor și interpretărilor infinite" ar putea naște unele rețineri în ce privește legitimitatea estetică a autointerpretării la care Marin Preda recurge adesea. În măsura în care naratorul *oferă* cititorului *o* interpretare, nu îngustează el astfel posibilitățile de lectură ale acestuia? Lectura lui nu devine cumva mai puțin activă prin reducerea ambiguității povestirii? Mai rămîne ceva din balansul acela nesigur între variantele decodării, care face „plăcerea textului"? Efectele autointerpretării, în mod surprinzător, sînt din mai multe puncte de vedere opuse celor sugerate mai sus. În loc să închidă cîmpul semnificațiilor, autointerpretarea îl deschide, și o face tocmai acolo unde faptele sau cuvintele păreau banale, plate.

> „— Surorile tale au friguri? zise Nang după o lungă vreme de tăcere, rămînînd mai departe pe marginea patului.
>
> — Da, zise băiatul. Și eu am, adăugă el cu o voce de parcă ar fi vrut să arate că posedă și el ceva; dar nu acuma, mîine! Apoi, după

cîteva clipe, văzînd că străinul tace, mai spuse : Și mama a avut, dar a murit.

Era greu de descifrat ce voia el să spună cu acest dar : *frigurile i-au pricinuit mamei moartea, sau moartea a împiedicat-o să mai poată avea și ea friguri.*" *(Friguri) (s.u.)*

Pusă între două interpretări *(„frigurile i-au pricinuit..., sau moartea a împiedecat-o...")*, lectura noastră, plecînd de la ele, o adaugă pe a treia : gîndirea unui copil poate crea involuntar, dacă nu prin însăși natura ei, efecte poetice dintr-o frază care nu promitea să fie decît strict informativă.

Dar nu în acest sens contribuie autointerpretarea la activarea lecturii, fiindcă situații precum cea de mai sus sînt totuși mult mai puține decît celelalte, unde naratorul nu deschide decît o singură poartă. Să vedem însă ce înseamnă de fapt acest lucru în aparență atît de neînsemnat : „a deschide *o singură* poartă".

Sîntem în plin seceriș. Autoritățile și Niculae alături de ele se luptă să adune cotele de grîu de la oameni, iar oamenii se luptă să nu le dea. În alte sate nemulțumirea latentă a țăranilor a devenit fățișă, așa încît „a fost nevoie" de intervenția miliției :

„— Și de ce a venit camionul cu milițieni ? zise Niculae.

— Cică i-ar fi chemat președintele de-acolo, că ar fi sărit ăia pe el, încercă Isosică să povestească. Tot cu cotele, ce mai încoace și încolo, o încheie el tăindu-și singur firul.

Dar nu fără o intenție foarte subțire, fiindcă tăcerea care urmă după aceea rezuma elocvent întreaga lui gîndire și comportare, a lui și a lui Plotoagă, în sensul că iată că aici la Siliștea nu s-a întîmplat nimic de acest gen și că nici nu e bine să se întîmple, ferească Dumnezeu... Că Niculae nu trebuia să se plîngă de ei și că n-avea nici un rost să-i tot amenințe și să-i batjocorească, o să iasă bine dacă o lasă mai încet... Dimpotrivă, dacă se

forțează ceva era chiar foarte periculos, dintr-o pripeală putea ieși o daravelă să ia foc toată aria.“ (Moromeții, II) *(s.n.)*

La o cercetare superficială, ceea ce noi numim *autointerpretare,* se dovedește a fi discurs indirect liber : naratorul transcrie cuvintele lui Isosică, cuvinte pe care acesta le gîndește. Vocea pe care o auzim acum ar fi așadar a personajului. Ipoteză acceptabilă dacă Isosică ar gîndi cele de mai sus *după* ce i-a dat răspunsul lui Niculae. Dar aceasta presupune concluzia absurdă că intenția unui act de vorbire este ulterioară actului respectiv. Deși perspectiva din care naratorul vorbește este a personajului, ca și limbajul pe care-l folosește, cuvintele îi aparțin lui, naratorului, ele *recuperează* un eveniment anterior : *intenția* lui Isosică, prezentă la suprafață numai în mică măsură, deductibilă însă din *situația generală* a povestirii, din poziția personajelor unul față de altul ș.a.m.d. Naratorul *deduce* pentru cititor ceea ce este de dedus, el interpretează și *așază lectura pe o traiectorie nouă,* subterană, ascunsă, în zona implicațiilor pragmatice și a presupozițiilor semantice pe care *numai periodic le recuperează,* suficient însă pentru a face din subtext o zonă de neignorat pentru cititor. Departe de a reduce activitatea specifică lecturii, autointerpretarea o intensifică printr-un proces de iradiere asupra întregului text, ea trasează o lege a lecturii, indică o profunzime ce se cere mereu și mereu actualizată : în acest sens, subtextul, umbra, ascunsul devin în permanență text, lumină, dezvăluire. Și tot în acest sens, doar în liniile ei de pornire, desigur, cercetarea noastră asupra *imaginii ascunse, asupra descrierii în travesti* și asupra *pragmaticii personajului* își găsește o validare în chiar codul *lecturii interne a romanului,* în lectura și interpretarea naratorului.

Extrema concentrare a prozei lui Marin Preda își află aici un argument în plus : cuvintele lui Isosică sînt puține, umbra lor le depășește cu mult, capătul ei se pierde la orizontul inexprimabilului, căci cuvintele au această extraordinară însușire : odată formulate, ele se înconjoară de o margine de tăcere semnificativă, ce își

cere la rîndul ei dreptul la cuvînt într-o dinamică fără sfîrșit îndreptată spre nivelul infinitezimal al lucrurilor. O singură încercare : *printre altele*, în intenția lui Isosică — pe deplin înțeleasă de Niculae, care-i și întoarce spatele în clipa următoare— stau cuprinse și cuvintele : „Niculae nu trebuia să se plîngă de ei și n-avea nici un rost să-i tot amenințe și să-i batjocorească, o să iasă bine dacă o lasă mai încet...". Aceasta înseamnă însă că Isosică, în felul lui, pe tăcute, îi *dă un sfat* lui Niculae. A da un sfat cuiva înseamnă... Odată începută, rostirea cuvintelor nu mai are sfîrșit, prinsă în jocul neîncetat proaspăt dintre text și subtext.

Nu trebuie să scapi „cuvintele pe hîrtie fără să fii conștient că ele alcătuiesc propoziții care odată materializate *sînt departe de a fi inocente*, cum cred unii debutanți și chiar consacrați", spune Marin Preda în *Imposibila întoarcere*. Cuvintele nu sînt inocente ! Ele au viața lor. Oricît de neînsemnate ar părea, ele spun mai mult decît par că spun :

> „— Nu mă cunoști ? îi zise lui Niculae. Sînt noul notar. «Cum de nu mă cunoști, se ghicea în dosul cuvintelor lui, mulți mă cunosc, cu toate că sînt numit de puțină vreme.»" *(Morometii*, II)

Sensul cuvintelor are la Marin Preda — și nu doar la el, desigur — această caracteristică : este în fiecare moment în expansiune, debordează — nu spunem *mai mult* decît la alți mari scriitori realiști, ci mai evident decît la ei. Fenomenul este explicabil nu — sau nu numai — prin calitatea povestirii, ci mai ales prin introducerea autointerpretării. Autointerpretarea atrage atenția că într-adevăr cuvintele nu sînt inocente, că suspiciunile noastre de zi cu zi, ca și suspiciunile pur literare, formate la școala lui Petroniu, bunăoară, a lui Rabelais, Fielding, Dostoievski, Faulkner sau Kafka, nu trebuie să adoarmă nici aici : asupra fiecărui rînd lectura, dar mai

ales relectura noastră sînt datoare să se oprească cu un „de ce ?", cu o întrebare și cu o nedumerire.

> „«Bine, fă, Mariță, mă-ta sînt eu, fa, sau cine sînt ?» *Adică cum era cu putință să se ascundă pînă într-atît de mama ei că nici măcar s-o întrebe și pe ea ce zice de flăcăul pe care vrea să-l ia, măcar așa, de rușine pentru mă-sa care o crescuse și care îndurase cu ea s-o facă mare ?!*" *(Moromeții,* II) *(s.n.)*

Catrina Moromete o mustră pe fiica ei din prima căsătorie, Alboaica, pentru măritișul asupra căruia, după cum se înțelege, nu a fost consultată. Reprosul mamei „Bine, fă, Mariță, mă-ta sînt eu...?" a fost supus, ca atîtea alte lucruri, autointerpretării. Prețios aici este un detaliu pe care îl vom întîlni și în alte părți, și anume cuvîntul de introducere a autointerpretării : „*adică*". El poate să apară sau să fie absent din text, dar, într-un fel sau altul, el este presupus de fiecare dată, acolo, în poziția inițială. El stabilește o echivalență și pregătește în același timp cititorul pentru lectura unei parafraze. Rolul lui este de a deschide o paranteză în cadrul textului, de a opri o clipă curgerea ficțiunii pentru a se adresa cititorului din adîncul acelui spațiu și al acelui timp de care sîntem legați prin lectură, dar și separați de absența ce stă la baza oricărei lecturi — absența unei lumi, a unor ființe, ce se deschid în albul paginii pentru a se reduce deodată, cînd vraja ficțiunii încetează, la suprafața ei mată. „*Adică*" este cuvîntul care indică locul de început al unui *aparteu* : pornind de la acest cuvînt, naratorul face o răsucire către cititor și îi comunică (altfel decît pînă acum : *direct)* un comentariu la care, altminteri, cititorul nu ar fi avut poate acces. Asupra caracterului *direct* al autointerpretării va trebui în cele ce urmează să ne aplecăm cu o mai mare atenție.

Niculae s-a întors în sat pentru seceriș. Chemat în casa uneia dintre prietenele primei sale iubite, acum

măritată, ca mai toate fetele de vîrsta ei, Niculae se hotărăște să vină acolo s-o întîlnească. Prezența lui însă stîrnește un freamăt printre tinerele femei, schimburile de cuvinte cu dublu înțeles se prelungesc, așa încît Niculae și Ileana nu vor mai putea să rămînă singuri, cum se stabilise dinainte :

„— Ei, spune, Niculae, zise gazda, Stela lui Jugravu, cu o uimire care îi sticlea în ochi, ce zici tu de Ileana cum ajunse ea preoteasă ?

Ce zici tu, adică, mai însemna întrebarea ei, cum veniră de trecură anii și nu că îmbătrînirăm, dar uite că ne măritarăm, făcurăm copii, și numai tu rămăseși neînsurat, cu toate că pentru un băiat asta nu e tot una cum e pentru o fată, dar oricum, e atîta vreme de cînd ar fi trebuit și tu să rămîi în rînd cu fetele, de seama ta...“ (Moromeții, II) *(s.n.)*

Pentru cine „traduce“ naratorul cuvintele Stelei lui Jugravu ? Pentru Niculae ? Desigur, nu. Între fetele prezente acolo și flăcău contractul este perfect. Deși eliptice, sau poate tocmai de aceea, cuvintele își livrează în întregime sensurile pentru cei de față. Cui se adresează așadar naratorul ? Lăsăm acum deoparte faptul că orice cuvînt al unui text literar, și cu atît mai mult cuvintele naratorului, au o față îndreptată — într-un fel sau altul — spre cititor. Cine este însă *corelatul imediat* al naratorului ? Din moment ce un cuvînt este pronunțat de cineva, cuvîntul respectiv creează automat, prin natura sa, un loc în cadrul actului de limbaj îndeplinit : *locul interlocutorului.* El trebuie ocupat fie de vorbitorul însuși, cînd avem așa-zisul monolog, fie de altcineva, partenerul sau partenerii de dialog. Înțelegem prin urmare că autointerpretarea a dat naștere într-un mod *presant* — dacă putem spune așa — unui spațiu liber : pentru cine *interpretează* naratorul cuvintele Ilenei ? Pentru sine ? Dar naratorul nu este în ficțiune, *nici măcar convențional,* o *prezență* fizică precum oricare dintre personajele romanului. El este o instanță lipsită de referințele enunțării, *o voce* care emite cuvinte ; dacă ar fa-

ce-o pentru sine, acest simplu act reflexiv ar transforma vacuumul narativ într-o ființă fictivă, dar reperabilă la încrucișarea mesajelor, ca în cazul memoriilor. Înseamnă atunci că *locul interlocutorului* este ocupat de un altul decît naratorul, un altul care nu poate fi decît faimosul *cititor implicit* (naratarul). Nu era totuși absolut necesară calea deductivă pentru a ajunge la cititorul implicit; chiar intuitiv ne dăm seama că într-o anumită măsură *noi* sîntem cei pentru care se face autointerpretarea: nu *eu* sau *tu*, persoane reale, care trăim în anul cutare și posedăm un act de identitate, ci *noi* cititorii, ficțiuni ale romanului, creați de el, de lectura la care ne-am obligat benevol. Cititorul implicit este haina pe care o parte a ființei noastre a îmbrăcat-o. El este, într-adevăr, „o creatură fictivă, un rol în care putem intra" (W. KAYSER, 1977 : 68), este fața, una dintre ele, pe care o împrumutăm pentru *a răspunde* naratorului și interpretării sale, lecturii sale. Iar interpretarea oferită de narator nu este altceva în contractul lecturii noastre decît terenul ferm, unitatea unui *dialog* pe care — autorul (?) ne-o amintește mereu — trebuie să-l purtăm cu lumea sa.

Dialogul, realizat pe baza autointerpretării, dintre narator și cititorul implicit este încă un argument că și la acest nivel proza lui Marin Preda, realismul lui au la bază *relația dialogică*, cu tot ce implică ea, inclusiv aspectul erotic *sui generis*.

Într-o anume privință, efectele autointerpretării sînt contradictorii.

Să recurgem pentru a sesiza mai clar contradicția la unul dintre multiplele exemple din *Moromeții*. Ne-am oprit asupra unui moment pe care l-am mai discutat anterior: drumul lui Niculae și al lui Moromete la Casa Alboaicei pentru a o îmbuna pe Catrina.

„— Hai cu mine pînă la mama, zise Niculae
— Bine, zise Moromete, hai.

Și se întoarseră din drum și o luară devale. Moromete arăta foarte senin și mergea

cu mîinile în buzunarele din față ale pantalonilor și cu pași rari și lungi. *Asta era la el semn că fără să fie îngrijorat de ceva era totuși preocupat, dar parcă în mod plăcut și singura dificultate era o anumită alegere care trebuia făcută din mai multe lucruri rele.*" (*Morometii*, II) *(s.n.)*

Mersul acesta al lui Moromete — înțelegem din autointerpretare — nu este mersul lui obișnuit, fiindcă Moromete nu merge întotdeauna la fel : este mersul lui într-o situație deosebită, dar binecunoscută totuși celor ce-l cunosc, pentru că el, mersul, are „în mod firesc" o semnificație precisă : cînd are mîinile în buzunarele din față ale pantalonilor și face pași rari și lungi, Moromete este preocupat de o alegere plăcută între două posibilități deloc rele. Personajul are legile lui precise, *obiceiurile* lui știute de toți oamenii, legi și obiceiuri *memorabile :* în jurul lui s-a țesut *o mitologie*, o sumă de *situații-tip* care-i explică fiecare ridicare de sprîncene, fiecare răsucire a corpului, fiecare deschidere a pasului. În posesia acestei mitologii se află nu numai locuitorii Siliștei-Gumești, satul fabulos al romanului *Morometii*, ci, grație autointerpretării, și cei care-l locuiesc prin lectură, cititorii ; pentru ei însă — vedem — este nevoie de un cod al descifrării, de un demers interpretativ *suplimentar*. Asta înseamnă că lumea romanului nu îi este familiară cititorului, de vreme ce ea se cere descifrată de un intermediar. Sau, mai precis : interpretarea naratorului, ea *însăși, atrage atenția asupra distanței care există între cititor și ficțiunea romanului*. Autointerpretarea este așadar o modalitate a *distantării ;* prezența ei în textul romanului măsoară această distanță : lumea Morometilor — înțelegem —, atît de concretă, de *aici și acum*, este deja departe de noi, este dinainte pierdută pentru noi ; lectura noastră *descifrează* o lume apusă, strălucirea luminii în care se scaldă ea are intensitatea și frumusețea pe care o are o zi spre apus, în „amiaza după amiezii", după o vorbă din *Morometii*. Deși pare încremenit, timpul a lucrat eficace pe dedesubt și e pe punc-

tul să surpe definitiv edificiul cu aparențe atît de liniștitoare.

Pe de altă parte, pentru ce este necesară autointerpretarea dacă nu pentru a ne apropia de o lume irremediabil pierdută ? Rolul autointerpretării este chiar acesta : ne oferă cheile intrării în spațiul ei, cheile înțelegerii ceremonialului ei specific ; autointerpretarea indică drumul *unei apropieri*.

Autointerpretarea este modalitatea unei *distanțări-apropieri*, a unei *lecturi a ficțiunii ca ficțiune* și a unei concomitente *trăiri* a acestei ficțiuni : ne pierdem ca cititori într-o lume ce ne este departe și aproape ; sîntem față de ea pe punctul unde se naște sentimentul estetic : *departe* — pentru a o putea contempla, *aproape* — pentru a încerca iluzia unei atingeri, *departe* — pentru a regreta un lucru în posesia căruia am fi putut fi, *aproape* — pentru a fi impregnați de ființa ei deja îmbălsămată.

Autointerpretarea este în modul cel mai propriu al cuvîntului : *o punere în lumină, o dez-văluire*.

Moromeții, Desfășurarea, Albastra zare a morții, Întîlnirea din pămînturi, Amiaza de vară, La cîmp, Îndrăzneala, Calul..., toate stau cuprinse în „lumina veșnicei zile de vară" *(Moromeții,* II), iar în inima acestei lumini stă Moromete :

> „În acea clipă Niculae *văzu* (în închipuire, după ce s-a întors de la înmormîntarea tatălui, adică în cele din urmă pagini ale romanului — *n.n. V.P.) cum stratul gros de întuneric* (în care gîndurile lui se înlănțuiau cu acea tărie care alungă totodată somnul și neliniștea sufletului) *se dă la o parte dinaintea ochilor lui asemeni unei uși și în lumina veșnicei zile de vară* care scălda bătătura și salcîmii de acasă *apăru chiar tatăl său* din grădină și o luă încet spre poarta de la drum cu mersul lui ciudat care îți spunea că de acolo de unde vine e greu să-ți spună ce-a fost, dar de-acolo de unde se duce s-ar putea să se întoarcă el cu un

rezultat... Ce rezultat?... «Tată!» șopti deodată Niculae și în aceeași clipă simți cum se năpustește asupra lui din adîncul neștiut al ființei un val de duioșie agresivă care îi pipăi apoi gîtul și începu să-l zugrume. «Tată, tată, chemă el și își duse coatele la ochi hohotind. Unde te duci tu acum, încotro o s-o iai după ce deschizi poarta și o să ieși iar la drum?...»" *(Morometii,* II) *(s.n.)*

Lumina este elementul esențial al universului romanesc al Morometilor, iar sursa ei fundamentală stă în țîșnirea continuă a lumii ascunse în lumea vizibilă, lucru posibil prin autointerpretare. Dacă am citat rîndurile de mai sus, am făcut-o pentru a sublinia încă o dată importanța cu totul particulară pe care o are lumina pentru *apariția imaginii* în raza ochiului (să ne amintim, printre altele, de întîmplările legate de privire din *Viața ca o pradă*. Vezi și Cornel UNGUREANU, 1978 : 236—273). Apariția imaginii românești — pentru cititor de astă dată — este legată însă de problematica *transparenței*. Or, transparența este o calitate pe care textul o are sau nu în actul lecturii, în funcție de *lizibilitatea* sa. Un text este reputat lizibil cînd scrierea lui s-a supus unor canoane literare ale momentului respectiv și cînd a restituit cititorului o *imagine* a realității pe care cititorul o posedă dinainte. Este însă suficient să luăm în mîini oricare dintre cronicile și articolele perioadei de debut al scriitorului pentru a vedea șocul produs de lectura *Întîlnirii din pămînturi*, a *Desfășurării* sau a *Morometilor*. Cînd noutatea lor nu a fost receptată cu admirație în epocă, realismul proaspetei literaturi socialiste fiind resimțit deodată și mai schematic decît era, s-au găsit destui critici care să acuze viziunea scriitorului de naturalism, în lipsa unui termen mai adecvat care să exprime cu exactitate impactul. Iar dacă azi realismul lui Marin Preda a devenit pentru cititori normă, faptul este explicabil prin asumarea viziunii sale; atîta timp cît literatura lui mai exercită asupra noastră forța ei neobișnuită de absorbție, cît timp lectura operei sale mai constituie o fascinație, înseamnă că încă nu sîntem conștienți de nici unul din-

tre secretele scrisului său, că încă sîntem modelați de el, că o mare parte a realismului prozei noastre actuale lucrează în continuare sub imperiul lui, că, într-un cuvînt, literatura lui Marin Preda nu a devenit pentru noi literatură ; *dialogul* nostru cu ea a rămas tot atît de viu ca în urmă cu ani de zile, întrebările pe care i le punem și care ni se pun de către ea antrenează nu numai fața literară a ființei noastre, ci alcătuirea ei întreagă.

Este așadar opera lui Marin Preda lizibilă ? Un răspuns categoric nu putem da. Probabil că nu, dacă luăm în seamă sensul depreciativ — de operă epuizată — al cuvîntului. Și totuși textul *Moromeților*, spre exemplu, *pare* transparent. Credem că în acest *pare* stă dezlegarea paradoxului : opera este scriptibilă fiind totodată și transparentă. Iluzia transparenței își are originea în introducerea autointerpretării, a luminării interne a romanului de către el însuși pe porțiuni restrînse ; autointerpretarea poate fi, cum am spus-o pînă acum, un factor al activării lecturii, dar poate avea și o acțiune contrară : mulțumită cu revelațiile parțiale — dacă ni se permite expresia — ale autointerpretării, lectura noastră devine leneșă, convinsă că a ajuns la capăt (de altfel, orice lectură crede că „a ajuns pînă la capăt", fără a bănui că limita la care s-a oprit ține de gîndirea noastră care a renunțat să mai insiste : „Totul e ca gîndirea noastră — spune Marin Preda în *Imposibila întoarcere* — să nu slăbească deloc și să nu ocolească nimic, să bată cu degetul chiar și într-un gard"). Vrem să spunem cu asta că autointerpretarea funcționează ca element generator al *verosimilului*, ea *motivează* retrospectiv ficțiunea, îi oferă *un* sens și îl *deschide* spre lectură ; ea *neutralizează* parțial impresia de straniu și artificiu a textului. Lectura noastră trebuie să urmeze linia autointerpretării, și nu are cum să n-o facă, dar trebuie să știe în același timp și să treacă dincolo de ea, să caute motivațiile pe care naratorul nu le-a oferit, care nu mai sînt de natură realistă, necunoscute poate nici autorului, dar care-i aparțin totuși lui. Vom (re)descoperi atunci — așa cum am încercat, prea puțin, în primul capitol — că realismul lui

Marin Preda presupune un efort artistic neobișnuit, disimulat în profunzimea variabilă a textului, că firescul are un eșafodaj mascat și că revelarea lui înseamnă pătrunderea într-o altă lume, altfel ordonată, mai puțin cunoscută nouă și în posesia căreia trebuie să intrăm fără teamă de a-l trăda pe „adevăratul" Marin Preda.

Autointerpretarea nu este o caracteristică exclusivă a naratorului, ea stă și la îndemîna unor personaje, Moromete fiind — cum am văzut — Interpretul prin excelență. Pațanghel din *O adunare liniștită* este mai mult decît un neobișnuit povestitor, el este un interpret al propriei povestiri, lucru pe care îl face în felul lui, indirect, adică. Povestirile lui au un sens pe care maniera sa de a povesti îl sugerează fără echivoc :

> „...spuneți-mi voi, dar cinstit, mă, asta : *eu, eu Pațanghel, să-ți cer ție, Anghelache, merticul tău...* și tu acum, sfinte drace, să te superi tot tu, *fiindcă nu vreai să mi-l dai !...*" *(O adunare liniștită) (s.n.)*

S-a afirmat despre Moromete că ar fi victima propriilor sale amăgiri, că interpretarea pe care a dat-o el lumii este falsă. Este ea falsă ?

> „— Binele, domnule, reluă Moromete de astă dată cu o voce schimbată în care simțirea lui proprie fusese reprimată și răzbătea iarăși plăcerea lui pură pentru cuvinte, binele n-a dispărut niciodată din omenire, repetă stîrnind o înghesuită uimire pe chipurile tuturor." *(Morometii,* II)

Afirmația de neînțeles a lui Moromete a fost făcută într-una din zilele toride ale secerișului, printre șurile de grîu, pe cîmp, afară. Cum adică, se întrebau oamenii, cum să nu fi dispărut binele din omenire dacă lor li se dă grîu cu neghină și li se cere înapoi grîu curat ?

„— Da, ascultați-mă pe mine aici, așa e cum vă spun eu, reluă Moromete cu tărie, binele n-a dispărut niciodată din omenire. Dar, zise el cu un gest care înhăța parcă din aer adevărul care avea să urmeze, n-a fost pentru toți !"

Unde este amăgirea aici ? Și cum poate fi învinuit Moromete pe temeiul liniștii sale dacă liniștea aceasta a fost clădită în ultimii ani ai vieții pe o cumplită neliniște ?

Cu aceste din urmă cuvinte ale lui Moromete, uimirea înghesuită dispare și, deși oamenii nu au primit nici o asigurare în privința viitorului, fețele lor se luminează. Nu, interpretarea lui Moromete nu este mincinoasă și asta le e destul pentru a se însenina : înțelesul cuvintelor este întunecat, dar el pare verosimil, acceptabil — interpretarea a fost posibilă, *ei au înțeles*, cum să nu te luminezi ?

„Ei, așa da ! Tocmai se mirau și ei cum ar fi putut să spună el că... Unii își descleștară fălcile nerase și rînjiră *cu o lumină intensă sticlindu-le în priviri, uitînd parcă în clipa aceea tot ceea ce li se înfățișase ca nesigur, încețoșat și de rea prevestire în ceea ce spusese și mai ales în felul cum spusese mai înainte Moromete că va fi viața lor în viitor.*" *(s.n.)*

Ezitarea țăranilor — în care deslușim o *întrebare* —, urmată de *înțelegerea* subită a spuselor lui Moromete și de *iluminarea* nefirească a ochilor sînt momentele caracteristice a ceea ce Livius CIOCÂRLIE numește *starea de creație* în *Moromeții* (1981 : 291—307). Reacția la interpretare ar fi echivalentă așadar stării de creație : ea este, ca și interpretarea propriu-zisă, o proiecție fericită și nu o descoperire.

Aceeași lumină, orbitoare, euforică, apare și pe chipul bucureșteanului din *Albastra zare a morții* în clipa cînd înțelege că gelozia lui chinuitoare de pînă acum, toate frămîntările lui meschine și toată agitația din via-

ța lui nu au nici un rost cînd ești în fața sfîrșitului : iată un nou sens de care s-a pătruns și pe care, dacă va scăpa, nu-l va mai uita :

> „El, bucureșteanul, iubește o fată și iubirea lui e numai gelozie, care nu încetează să-l roadă decît cînd e lîngă ea.
>
> Dar iată că acum încetează la ideea morții și iată că se face liniște și în el ! *Totul e atît de senin, atît de transparent ! Iată zarea, ce albastră e !* Ea tot așa ar rămîne, dacă tu ai muri ! Dar atunci ar fi o albastră zare a morții... Ce bine ar fi dacă n-ar muri ! Ar iubi-o pe ea cu sentimentul acesta *senin* de acum, și ar fi atît de... cine știe ? Poate scapă și atunci viața ar fi ceva fără sfîrșit, *o veșnică lumină în care ar înota oameni fericiți, numai oameni fericiți...*" *(s.n.)*

Pe deasupra morții și a nesiguranței, bucureșteanul de pe front și oamenii de pe tarlaua satului Siliștea-Gumești sînt deopotrivă cuprinși de beatitudinea unei *înțelegeri noi. Interpretarea* care li s-a dat sau pe care și-au dat-o singuri i-a făcut de nerecunoscut, bucuria lor este de neînțeles în momente atît de grele : sursa ei nu sînt împrejurările imediate, de care parcă au și uitat ; sentimentele lor de acum nu sînt dintre cele de zi cu zi, nefiind — ca acestea — legate direct de o izbîndă concretă. Pe scurt, *sentimentul lor iradiant este de natură estetică.*

Să îndrăznim, așadar, să o spunem împotriva oricărei teorii de ultimă oră : plăcerii lecturii îi este insuficientă contrazicerea pură a obișnuințelor de a trăi, de a citi, de a gîndi — contrazicerea doar pregătește terenul unei mai proaspete recepții —, plăcerea lecturii are nevoie de *înțelegere ;* numai interpretarea celor citite, reușita ei, permeabilitatea textului la interpretare sau la interpretări fac deplină această plăcere.

Interpretarea și autointerpretarea sînt identificabile nu numai la nivelul narațiunii, ci și la nivelul personajului : vectorul acestui proces nu poate să nu țintească

actul lecturii în totalitatea lui. Textul se oferă pe sine ca *obiect* al interpretării cititorului, fiind însă și *subiectul* acestei interpretări pe care o modelează într-o interacțiune ce așază lectura — cum am mai subliniat — într-o relație dialogică (v. și Wolfgang ISER, 1979 : 279 *sq*). Funcția autointerpretării, probează într-un domeniu, realismul, deloc sau prea puțin cercetat pînă acum din această perspectivă, că „lectura unui text este marcată în textul respectiv...“ (Michel CHARLES, 1977 : 248).

Unde este de „așezat“ realismul lui Marin Preda în ansamblul prozei realiste românești și universale ? În ce măsură teatralitatea viziunii lui Marin Preda a îndreptat sau va îndrepta literatura noastră spre o nouă înțelegere a actului de a scrie ? Cum reacționăm azi în fața ei — avînd nostalgia colectivă a încă unui paradis pe care l-am pierdut, deși nu l-am trăit niciodată decît fictiv : lumea moromeților ? Care este deschiderea ideologică — imposibil de ignorat, acum mai puțin ca oricînd — a literaturii lui Marin Preda ? În ce fel mitul libertății, reprezentat monumental de Ilie Moromete și, complementar, de Victor Petrini, contribuie la formarea unei „identități sociale“ (Karlheinz STIERLE, 1979 : 318)? Care sînt legăturile operei de tinerețe a scriitorului cu romanele anterioare ? Este Marin Preda un scriitor modern“, adică integrabil unui curent actual al prozei, sau modernitatea noastră, efemera noastră modernitate, devine actuală prin integrarea *ei* în proza *lui ?...*

Întrebările de mai sus sînt tot atîtea reproșuri pe care autorul acestor rînduri și le adresează sieși, fiindcă nu a încercat asupra lor măcar un răspuns. Dacă spunem aceasta, nu este — cum s-ar putea bănui — pentru a ne face penitența și nici pentru a preveni strategic niște obiecții mai mult sau mai puțin îndreptățite din perspectiva de lectură pentru care am optat, dar posibile totuși. ...Și nu o facem nici pentru a ne scuza față de cititor. Ele trădează nemulțumirea firească a oricărui critic sincer, chiar dacă în ultimul moment, în fața actului incomplet pe care îl îndeplinește. Căci, spre

deosebire de scriitor, criticul rămîne cel mai adesea descoperit, obligat să facă *afirmații* de tot felul; cuvîntul său este supus — din chiar clipa scrierii lui — controversei, acceptării sau respingerii, el are *ab initio* pecetea relativului. Aici stă însă și frumusețea la care el poate aspira, aceea pe care autorul eseului de față a întîlnit-o cu încîntare în opera de tinerețe a lui Marin Preda, și anume: *frumusețea dialogului*. Ei îi aparțin, diferit însă, și din ea își alimentează forța — dacă o au — atît textul literar cît și cel critic.

*

* *

Putem spune fără a exagera: Marin Preda aduce deplin în proza noastră realistă *dialogul*. Tot ceea ce ține de opera sa străbate spațiul lui tensional.

Nu ne referim aici, se înțelege, la dialogul ca schimb de replici. Nu acesta e înțelesul profund al dialogului, așa cum am încercat să demonstrăm pînă acum. Ca schimb de replici, dialogul, dacă nu se confundă cu apariția literaturii realiste românești, îi însoțește, în orice caz, evoluția. Să observăm însă că, de fiecare dată cînd apar în text, aceste replici au în proza noastră de pînă la Marin Preda un scop precis: ele vehiculează dintr-o parte în alta informație, modificînd astfel situația romanească respectivă. Ceva se schimbă în urma rostirii lor, iar accentul cade întotdeauna pe mesaj. Așa se întîmplă la Rebreanu, la Camil Petrescu, la Călinescu...

Marin Preda impune un alt tip de dialog: izvorît din *contemplare*, dintr-o privire detașată de datul proxim, el nu urmărește transformarea lui. Accentul se mută de pe mesaj pe modul lui de comunicare. Rezultatul nu este o vorbărie goală sau abstractă, așa cum ar putea deveni acest insolit dialog fără ancorare în realitatea *imediată*. Încă mai mult: prin dialog nu se urmărește convingerea cu orice preț a partenerului, el nu este în esența sa un mod de a-l supune pe *celălalt* și, astfel, de a-i aduce pe vorbitori la un numitor comun; el nu este, cu alte cuvinte, un instrument al puterii.

Purtătorul ideal al acestui dialog care a dat naștere unei noi vîrste a prozei noastre realiste este, evident,

Ilie Moromete, iar fiii săi spirituali sînt numeroși : toți cei care trăiesc în lumea întrebărilor insolubile. Întrebările puse de Moromete nu așteaptă un răspuns, și aceasta nu pentru că l-ar avea dinainte. Ele sînt menite să deschidă drumurile altor întrebări. Uimirile, inocența perpetuă, imposibilitatea înțelegerii nu sînt decît pe jumătate trucate. În fața lumii și a istoriei, lovit de moarte, personajul lui Preda *stă* și se întreabă, căci el pleacă, aproape fără excepție, de la o premisă : în toate cîte sînt există *un sens*, în spatele fiecărui act uman există *o intenție*.

Fără a forța prea mult, putem afirma : romanele lui Marin Preda au luat naștere prin recuperarea sau dibuirea acestui sens și a acestei intenții. Dialogul devine tragic atunci cînd, în fața privirii care întreabă, fapta rămîne goală în brutalitatea ei, fără explicație, fără *nici* o explicație, oricît ar fi ea de meschină. Toate pot fi îndurate, în afara vidului lăuntric, vid aducător de spaimă și boală.

Partenerului de dialog nu i se cere răspunsul (căci cine-l poate ști ?), ci să aibă forța unei noi nedumeriri. Întrebarea și dialogul nu își păstrează însă puritatea decît în zona înaltă a *seninătății*, acolo unde spiritul nu a fost supus determinărilor oarbe. Lovit, el nu încetează să se întrebe, dar dialogul se înconjoară treptat de tăcere. *Pierzîndu-și seninătatea, omul își pierde forța de a mai interoga, în marginea unui sens ocrotitor, pe altcineva decît pe el însuși.* Atunci cînd Moromete nu-și mai construiește situația și cînd, dimpotrivă, este manevrat de ea, cuvîntul lui devine inofensiv. Ce înseamnă însă că, într-un dialog în care se urmărește convingerea cuiva, cuvîntul devine totuși inofensiv ? Prin ce anume se măsoară eficacitatea lui ? Răspunsul îl aflăm peste tot în opera lui Marin Preda și, în special, în *Moromeții :* puterea cuvîntului stă în capacitatea sa de a deveni integral perceput ca obiect în sine. Dacă Moromete are prestigiu, acesta provine tocmai din știința lui de a produce plăcere vorbind. Ascultîndu-l, oamenii „se uitau la el încremeniți de plăcere", după cum „unul din băieții lui se bucura, rîdea din adîncul inimii, la auzul vorbelor lui..."

Dialogul nu presupune neapărat un schimb de replici : Moromete poate vorbi singur pe pagini întregi fără ca discursul său să aibă, pentru un moment măcar, caracter monologic — el știe să devină rînd pe rînd ceea ce sînt cei cărora le vorbește sau cei despre care el vorbește. Proteic, Moromete are spiritul populat de tot ce este *alteritate*. Moromete este succesiv Țugurlan („trei chestiuni rezultă..."), un Țugurlan ajuns însă la treapta seninătății, Ion al lui Miai, Traian al lui Pisică... și, în plus, el este interlocutorul său redus la o reacție dialogală : uimire, indignare, tăcere, nedumerire, supărare, nepăsare prefăcută...

Moromete, înțeles aici ca prototip al purtătorului de dialog, nu este un ideolog. Gîndirea, pare el să spună, nu trebuie să înțepenească, ci să se așeze sub regimul întrebării și al pluralității, căci „...nu toți oamenii seamănă între ei să aibă fiecare aceeași idee. De aia sînt mai mulți oameni, ca să aibă mai multe idei". Orice există trebuie supus gîndirii și dialogului, altfel nu merită să fie. Așa gîndea Moromete reluînd cu fiul său o discuție care pentru Niculae părea lămurită cu o zi înainte. Nimic însă, în lumea dialogului, nu este pe deplin încheiat, nimic nu poate fi acceptat fără a fi cercetat, după cum nimeni nu poate hotărî în locul altuia. Dacă în volumul doi al *Morometilor* se înfruntă două moduri de gîndire : cel dialogic reprezentat de Moromete tatăl și cel monologic adus în sat de Niculae, și dacă, aici, cuvîntul monologic al lui Niculae, cu încărcătura sa de legi, avea încă argumentul promisiunii *deschise*, în *Cel mai iubit dintre pămînteni* cuvîntul monologic se golește de orice deschidere ; legea se înfățișează în duritatea ei oarbă, orice oscilație — caracteristică dialogului — devine automat element generator de pedeapsă. Dialogul și întrebarea constituie libertatea personajelor lui Preda.

Rezistența lui Victor Petrini este fără încetare hrănită de lungul șir al întrebărilor pe care le pune altora sau și le pune sieși. Deși ele nu rezolvă nimic, căci nu au puterea și nici menirea să rezolve o situație, personajul nu încetează să le reia în căutarea unui sens al răului.

Există în proza lui Marin Preda un moment care face trecerea între dialogul senin și cel tulburat (dacă se mai poate numi acesta din urmă dialog) de forțe exterioare. Lupta personajelor urmărește, la început, redobîndirea seninătății contemplative și interogatoare — este perioada *Moromeților*. Mai tîrziu, lupta se dă pentru păstrarea dreptului de a dialoga — *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Procesul acesta, care schițează o *istorie a dialogului* în opera lui Marin Preda, unește, după cum se vede, momentele aparent abandonate și pe cele aparent noi în creația sa. La un nivel general, istoria dialogului dă o coerență neașteptată tuturor romanelor sale, „rurale" sau „citadine".

Accesul la dialog nu poate fi blocat decît din două motive : prostia sau interdicția, o interdicție care amintește de instanțele kafkiene. Dacă Tudor Bălosu nu-și poate găsi loc în poiana lui Iocan, aceasta se datorește incapacității lui de a sesiza esența teatrală a discuțiilor. Dialogul, el, nu are nimic de suferit. Dialogul se clatină însă atunci cînd stocul lui nevăzut de presupoziții este brusc înlăturat prin înlăturarea realității care le sprijinea. Dar lovitura cea mare o primește cînd dezbaterea devine fictivă, iar concluzia survine înaintea oricărei discuții. Niciunde în *Cel mai iubit dintre pămînteni* jocul cuvîntului nu își mai află locul așa ca în *Moromeții* spre exemplu, căci jocul acesta e de esență dramatică, adică dialogală. Personajele lui Preda nu pot accepta adevăruri dinainte făcute, ele trebuie să le descopere singure, să caute singure. Abia după aceasta, cuvîntul poate deveni literatură, adică dialog. Doar la sfîrșit, Victor Petrini își poate scrie romanul vieții, atunci cînd știe că a găsit un înțeles în lipsa de înțeles. Pe acest teren vitreg, dobîndit însă printr-un lung proces, va crește romanul, căutînd să-și creeze pe un spațiu îngust posibilitatea unui joc, a unei minime polivalențe.

Prin Marin Preda, proza realistă românească descoperă bucuria cuvîntului spus, a cuvîntului spus dezinteresat. Politica lui Moromete este aproape un pretext, ironia lui este detașată. Povestind, el transformă povestirea în spectacol, căci firul ei rectiliniu se desface ne-

începetat în întrebare și replică, în detaliu și interpretarea lui, iar interpretarea ține de unghiul perspectivei, mereu altul.

Complexitatea acestei proze vine din proliferarea instanțelor enunțiative. Prin gura care articulează se revarsă cuvîntul celorlalți, devenit deodată liber, uimind, în chiar clipa revărsării lui, prin nuanțele, implicațiile și aluziile sale lunecoase.

În opera de tinerețe, dialogul este peste tot : îl recunoaștem în textura de ansamblu a operei, sub forma imaginii ascunse, îl recunoaștem în tehnica descrierii, îl recunoaștem mai ales în lumea personajului, îl recunoaștem și în tehnica autointerpretării. Pretutindeni unde există *solidaritate*, există potențial și dialog. Acolo unde intervin singurătarea, interdicția, brutalitatea, dialogul este alungat : intrăm în *timpul istoriei (Risipitorii, Intrusul, Delirul, Cel mai iubit dintre pămînteni...)*. Însă dialogul nu poate fi *definitiv* alungat, căci îl regăsim încă și acum — ca utopie, ca nostalgie. *Timpul dialogului*, timpul care structura opera de tinerețe, se prelungește în *timpul istoriei*, dar între ele stă o dureroasă ruptură, pe care *Moromeții*, II o descrie în amănunțime. La fel, *timpul istoriei* este anunțat cu mult înainte de a se instaura cu adevărat. Cele două perioade se află sub semnul unei indestructibile unități, alcătuind împreună o poveste care ne explică exemplar destinul. Din perspectiva finalului, *timpul dialogului* s-ar fi putut numai foarte bine și *izgonirea din dialog*, fiindcă abia ne obișnuiserăm cu o promisiune, cu o închipuire, cu o lumină, și ele ne-au și fost retrase. Le vom regăsi însă de fiecare dată, mereu gata să ne farmece, proaspete și vii, în opera *sa*, la care ne întoarcem, iarăși și iarăși, spre a ne aminti și bucura.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE *

Marin PREDA, *Ferestre întunecate*, București, Editura Tineretului, 1956.

Marin PREDA, *Imposibila întoarcere*, București, Cartea Românească, 1972.

Marin PREDA, *Întîlnirea din pămînturi (În ceață, Colina, Întîlnirea din pămînturi, O adunare liniștită, Calul, La cîmp, Înainte de moarte, Amiaza de vară, Albastra zare a morții, Soldatul cel mititel, Îndrăzneala, Friguri, Destășurarea, Situațiile președintelui)*, București, Editura Eminescu, 1973.

Marin PREDA, *Moromeții* vol. I și II, ediția a IV-a revăzută și adăugită, București, Cartea Românească, 1975.

Marin PREDA, *Viața ca o pradă*, București, Editura Albatros, 1977.

Florin MUGUR, *Convorbiri cu Marin Preda*, București, Editura Albatros, 1973.

BAHTIN, Mihail, 1970, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, în românește de S. Recevschi, București, Editura Univers.

BARTHES, Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland, 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

* Nu redăm în prezentele referințe bibliografice decît ceea ce am citat în cuprinsul lucrării din opera lui Marin Preda (am folosit întotdeauna ediția definitivă), din studiile critice asupra ei și din lucrările teoretice utilizate. Informații utile asupra bibliografiei Marin Preda, aduse pînă în 1972, vor fi găsite în cartea lui Mihai Ungheanu, *Marin Preda. Vocație și aspirație*. Date biobibliografice — în *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

BARTHES, Roland, 1978, *Leçon...*, Paris, Seuil.
BARTHES, Roland, 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard.
CHARLES, Michel, 1977, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil.
CIOCÂRLIE, Livius, 1981, *Starea de creație în* MOROMEȚII, în vol. colectiv *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, București, Editura Cartea Românească.
DUCROT, Oswald, 1972, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.
FONTANIER, Pierre, 1977, *Figurile limbajului*, traducere, prefață și note de Antonia Constantinescu, București, Editura Univers.
FREUD, Sigmund, 1980, *Scrieri despre literatură și artă*, traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu. Prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers.
GENETTE, Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
HEIDEGGER, Martin, 1954, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen.
HOCKE, Gustav René, 1973, *Lumea ca labirint*, traducere de Victor H. Adrian. Prefață de Nicolae Balotă. Postfață de Andrei Pleșu, București, Editura Meridiane.
HUIZINGA, Johan, 1977, *Homo ludens*, traducere de H. D. Radian. Prefață de Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers.
ISER, Wolfgang, 1977, *La fiction en effet*, în „Poétique" nr. 39.
KAYSER, Wolfgang, 1977, *Qui raconte le roman?*, în vol. colectiv *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
LE GUERN, Michel, 1973, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.
MANOLESCU, N. 1980, *Arca lui Noe, Eseu asupra romanului românesc*, I, București, Editura Minerva.
MUECKE, D. C., 1978, *Analyses de l'ironie*, în „Poétique" nr. 36.
NOICA, Constantin, 1934, *Mathesis sau bucuriile simple*, București, Fundația pentru literatură și artă.
PLEȘU, Andrei, 1980, *Pitoresc și melancolie*, București, Editura Univers.
PRINCE, Gérald, 1978, *Le discours attributif et le récit*, în „Poétique" nr. 35.
RAICU, Lucian, 1979, *Reflecții asupra spiritului creator*, București, Editura Cartea Românească.
SIMION, Eugen, 1978, *Scriitori români de azi*, I, ediția a II-a revăzută și completată, București, Editura Cartea Românească.

SIMION, Eugen, 1979, *Lecturi: „O adunare liniștită" și povestirea care se amînă*, în „Secolul 20" nr. 4—5/1979 (219—220).
STIERLE, Karlheinz, 1979, *Réception et fiction*, în „Poétique" nr. 39.
TODOROV, Tzvetan, 1973, *Poétique*, Paris, Seuil.
UNGHEANU, M., 1973, *Marin Preda. Vocație și aspirație*, București, Editura Eminescu.
UNGUREANU, Cornel, 1978, *Contextul operei*, București, Editura Cartea Românească.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

Cuvînt înainte 7

Capitolul I

IMAGINEA ASCUNSĂ 9

Lecţia privirii (12), Figura turnirului (18), Figura indescifrabilă a mijlocului (23), Semiotica eroticii (26), Salcîmul (36), Mitologia apei (40)

Capitolul II

POETICA DESCRIERII 51

Descrierea în travesti (53), La venirea nopţii (62), Grupuri statuare (69), În bătaia orizontului (73), Descrierea abisului (82).

Capitolul III

COSMOLOGIA PERSONAJULUI 93

Povestirea — o călătorie cu locuri rezervate I (95), Povestirea — o călătorie cu locuri rezervate II (109), Regulaa jocului (114), Povestirea — o călătorie cu locuri rezervate III (157), „....ceva ce are legătură cu teatrul...“ (164)

Capitolul IV

TEHNICA AUTOINTERPRETĂRII 173

Referinţe bibliografice 199

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector : MAGDALENA BEDROSIAN
Tehnoredactor : GHEORGHE CHIRU

Apărut : 1983. Bun de tipar : 18.VIII.1983
Format 16/54×84. Coli tipo : 12,75

Tiparul executat sub cd. 5628 la
Întreprinderea Poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc nr. 223 A
Republica Socialistă România

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
RON | PRETUL 5,00

BCUJASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY